Guido Oldrini

Il cinema nella cultura del Novecento

Mappa di una sua storia critica

Casa Editrice Le Lettere

Qual è il compito di una storia del cinema? Allo stesso modo delle altre arti, anche il cinema ha le sue radici ultime nella società, nella vita degli uomini; quindi anche per esso i molteplici fili che lo ricollegano alla storia reale e alla cultura del Novecento debbono stare sempre, da ogni punto di vista, in primo piano. Il presente lavoro è scritto proprio con questo intendimento. Non il grigiore indistinto di un manuale ha di fronte a sé il lettore, ma una storia critica sotto forma di mappa, vòlta a indirizzarlo e a guidarlo. Una carta di navigazione che ha lo scopo di orientare il lettore nel caos della sterminata bibliografia sul tema. Una scelta coraggiosa, senza pregiudizi, che vuol prescindere dai miti già acquisiti dalla precedente storiografia, per riallacciare il cinema alla storia e alla cultura del Novecento.
Escludendo tutto il superfluo, l'autore ci offre un'articolata panoramica che, partendo da grandi capolavori del muto come *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn o *La febbre dell'oro* di Chaplin, attraverso l'attività svedese di Bergman, il neorealismo italiano, il miglior cinema orientale, giunge infine alla discussione dei contrasti fra realismo e avanguardia nel cinema moderno: dalla *Nouvelle Vague* a registi come Visconti, Antonioni, Wenders, Oliveira, Kubrick, Davies e tanti altri.

Guido Oldrini (1935) è ordinario di Storia della Filosofia all'Università di Bologna. Proveniente dalla scuola di Eugenio Garin, ha pubblicato numerosi lavori su Hegel e l'hegelismo in Europa, sui problemi della filosofia tardo-rinascimentale (*La disputa del metodo nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1997) e sulla storia del marxismo.
Tra i suoi scritti come storico del cinema ricordiamo: *La solitudine di Ingmar Bergman* (1965), *Problemi di teoria e storia del cinema* (1976), *Chapliniana* (1979), *Il realismo di Chaplin* (1981), *Gli autori e la critica* (1991), *Preliminari a una storia del cinema* (2004).

In copertina:
Farley Granger e Alida Valli
in *Senso* di Luchino Visconti.

ISBN 8871669789

9 788871 669786

€ 45,00

GUIDO OLDRINI

IL CINEMA NELLA CULTURA DEL NOVECENTO

Mappa di una sua storia critica

Le Lettere

ISBN 88 7166 978 9
www.lelettere.it

SOMMARIO

PREMESSA

Una storia del cinema, in specie se si presenta sotto forma di mappa critica, richiede di venir giustificata sia dal punto di vista metodologico che contenutistico. Ben consapevole della cosa, tenni qualche anno fa all'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, con lo stesso titolo del presente testo, un seminario, il cui intento ultimo era proprio quello di fare da introduzione al progetto di una mappa storico-critica del cinema. Motivi di varia natura, l'eccessiva ampiezza di quelle lezioni seminariali, i loro troppo frequenti *excursus* in tema di estetica e critica filmica, soprattutto il loro veemente tono polemico nei confronti delle tendenze critiche oggi dominanti, certo poco consono a una storia, mi convinsero subito della opportunità di staccare l'introduzione dalla storia e di pubblicarla come testo a sé stante, con il titolo di *Preliminari a una storia del cinema* (La Città del Sole, Napoli 2004).

Ogni lettore che reclami, a pieno diritto, una argomentata giustificazione dei fondamenti teorici su cui si basa il lavoro che gli sta di fronte va dunque senz'altro rinviato alla lettura di quelle pagine. Qui non potrò se non riassumerne per sommi capi gli argomenti, badando essenzialmente ai due seguenti ordini di problemi: chiarimento dei motivi della decisione, in apparenza poco saggia, di aggiungere una ulteriore storia del cinema alle tante, e pletoriche, già in circolazione; chiarimento di che cosa mai, di quali obbiettivi, risultati, acquisizioni nuove ecc. il lettore possa ragionevolmente attendersi da essa.

Il primo punto non merita che poche parole. Qualunque lettore constata subito senza difficoltà, già solo da uno sguardo distratto al Sommario, l'abissale divario di impostazione, selezione della materia e svolgimento rispetto alla storiografia cinemato-

grafica esistente. Chi scrive nutre il convincimento che questa storiografia, nella sua stragrande maggioranza, batta una falsa strada. Ne elenco qui le magagne, riconducibili ai cinque seguenti punti principali: 1) il cronachismo preoccupato di registrare ogni evento filmico quale che sia, come se la storiografia letteraria dovesse registrare ogni poema e romanzo scritto o quella figurativa ogni quadro dipinto; 2) i tagli settoriali visibilissimi ma non dichiarati, e dovuti a fattori contingenti soggettivi (difficoltà di reperimento di certe pellicole, motivi di competenza, di gusto, di scelta ideologica ecc.), sicché spesso viene fatto di domandarsi perché nelle storie del cinema – in storie che si pretendono complete, onnicomprensive – certe cose ci siano e altre no; 3) i cedimenti consapevoli o inconsapevoli a fattori contingenti oggettivi, come i soprassalti delle mode, di fronte a cui la storiografia, non meno della critica, resta spesso completamente indifesa; 4) la mescolanza nello stesso contesto di classi d'analisi diverse (a esempio, di considerazioni estetiche con giudizi – tutt'al più validi sotto il profilo sociologico, ma assolutamente fuori posto in una storia – sul costo dei film, sul loro successo commerciale, sui loro incassi), messe l'una a fianco dell'altra come fossero la stessa cosa o si potessero trattare insieme senza distinguerle; 5) soprattutto – e con ciò tocchiamo il vero *punctum dolens* dell'intera questione – gli inconvenienti derivanti dalla impostazione storiografica stessa, dalle sue basi estetico-culturali spesso debolissime: magagna, quest'ultima, cui non pongono riparo affatto, tutt'altro, nemmeno le pratiche della più sofisticata storiografia accademica recente.

Due concetti in particolare ne fanno le spese, il concetto di prospettiva e quello di selezione. Perché lo sguardo dello storico possa mettersi prospetticamente in relazione con il vasto campo dei suoi oggetti occorre la giusta distanza critica da essi, la capacità di scelta tra valori e disvalori, tra quanto va preservato e i prodotti di scarto. Guardare in modo indifferenziato a tutto, prescindendo dalle circostanze concrete di una data epoca, dalle spinte storiche che agiscono influendo a vantaggio o a sfavore dell'arte (secondo il modello tipico della storiografia borghese della decadenza, lo slogan di Ranke che «tutte le epoche sono egualmente vicine a Dio»), significa comportarsi come se tutto

meritasse di venir posto sullo stesso piano. Ove si dia, a esempio, come si dà attualmente, una gravissima fase di crisi, non la crisi viene riscontrata e messa in luce, ma la gerarchia di pseudo-valori che la crisi presenta, in cerca di un meglio e un peggio anche tra essi, così elevandoli di fatto a valori. È chiaro che una storiografia del genere, schiacciata sull'immediatezza, incapace di diagnosi di lungo periodo, abdica al suo compito; i concetti di prospettiva e selezione storiografica vi vanno del tutto a fondo.

Il presente lavoro batte una rotta alternativa, orientata al disegno di una storia del cinema ragionata *versus* le cronache spacciate come storie e rispondente al bisogno dello stabilimento di un rapporto continuo e diretto del cinema con i problemi della cultura del Novecento. Suo tema di fondo, il connubio pregnante, intrecciato, dialettico degli estremi di questo rapporto: da un lato, l'aggancio del cinema alla storia culturale generale, dall'altro la specificità della forma d'arte, il cinema, entro cui quella si cala e si esprime. Ora ci sono, mi pare, due possibili vie di studio a ciò che il rapporto ne esca adeguatamente chiarificato. La prima sarebbe quella di muovere dalla fenomenologia delle esperienze artistiche del Novecento per riannodarvi quanto il cinema viene facendo in parallelo. Questa via avrebbe un indubbio vantaggio: la possibilità di un confronto diretto, volta per volta, caso per caso, delle esperienze in questione, ciò che lascerebbe misurare se, come e fino a che punto il cinema stia all'altezza di quelle esperienze, e come vi si inserisca, e con quali espedienti. Così tuttavia esso apparirebbe solo come un epifenomeno dei fenomeni principali, come una loro manifestazione secondaria o di riporto, che non innova per conto proprio, ma – priva in se stessa di autonomia – va solo a rimorchio di forme eteronome.

Meglio dunque, a mio giudizio, l'altra via, qui seguita: la via cioè che, muovendo dall'interno del fenomeno cinema, ne registra le concrete esperienze filmiche (quelle che contano, si capisce, e soltanto quelle), per confrontarle a posteriori con le esperienze del Novecento artistico in generale, al fine che dal confronto scaturiscano non solo la qualità e il grado innovativo del linguaggio in parola, ma anche i modi e i tempi – non sempre coincidenti – delle varie direzioni di sviluppo dell'arte del cinema rispetto alle altre arti, l'osmosi oppure le sfasature tra esse, le de-

rivazioni reciproche, gli imprestiti ecc. (Questo carattere 'interno' riguarda per altro unicamente il rapporto del cinema con l'arte in genere, non la genesi dell'arte come tale, che – mi preme di sottolinearlo fin dall'inizio – non ritengo sia mai solo interna).

Ecco perché prospettiva e selezione fanno da concetti storiograficamente irrinunciabili. Criterio di prima istanza della ricostruzione storica deve essere quello – assiologico – della rilevanza storico-estetica dell'oggetto considerato, dei prodotti artistici, dei film, con esclusione del superfluo (intendo: di tutto ciò che è, sotto il profilo storico-estetico, ininfluente e irrilevante). Non si hanno affatto da temere i salti di qualità, gli spezzamenti, le rotture dialettiche; la storia procede non solo per evoluzione ma, nei suoi salti qualitativi, per rivoluzioni, e alla storiografia spetta di riflettere, evidenziandole a dovere, queste rotture rivoluzionarie. Donde la necessità di restrizioni del campo: geograficamente, salvo eccezioni, a quei paesi dove la storia della cultura filmica ha avuto una incidenza esteticamente rilevante (come d'altronde avviene anche con altre branche della scienza e delle arti: per esempio, con la storia della filosofia, dell'arte figurativa, della musica ecc.); storicamente, a quelle fasi o a quegli autori che in certi determinati periodi, per motivi diversi, risultano significativi, senza far conto di disparità anche vistose degli spazi assegnati a questo o a quel periodo, a questo o a quell'autore (per esempio, a Ejzenštejn, a Dreyer, a Chaplin e agli altri pochissimi che nella storia del cinema davvero contano e riescono determinanti): anche con il rischio che il ruolo centrale dei grandi nomi crei l'apparenza – ma solo l'apparenza – di una storia squilibrata. Gli squilibri sono il contrassegno e l'essenza stessa della storia rettamente intesa.

In positivo ciò comporta l'esigenza di una articolazione ben ragionata: di una storia del cinema concepita non come totalità estensiva o sommatoria delle parti, ma come scansione di una totalità internamente articolata per momenti. Ovvio che questa scansione va operata secondo princìpi: che le sue articolazioni vanno cercate e i suoi momenti scanditi non a capriccio, arbitrariamente, ma deducendoli dal loro intreccio con i nessi storico-culturali in generale e chiarendoli in ragione di quelli che, nell'intreccio, sono i loro tratti peculiari, diversi da fase a fase, da momento a momento, da paese a paese (sulla falsariga della

legge della "ineguaglianza dello sviluppo" enunciata da Marx nell'introduzione ai *Grundrisse*).

Se il cinema non vive una vita separata dalla società e dalla cultura, se la filmologia non si confonde con una bolsa cinefilia, se per essa valgono precisamente le stesse leggi e categorie estetiche dell'estetica generale (punto, quest'ultimo, su cui mi sono diffuso a lungo nei *Preliminari*), allora bisogna che la storiografia impari a prenderne atto e ne tragga le debite conseguenze. Così come è oggi, la storia del cinema chiede di venire riscritta integralmente, da cima a fondo, secondo criteri e princìpi altri da quelli in uso. Troppi registi e temi (tendenze, correnti, movimenti, interi generi) vi occupano uno spazio ingiustificato o comunque sproporzionato. Occorre sottoporre a revisione i giudizi espressi dalle ordinarie trattazioni storiografiche e a drastico ridimensionamento la lunga serie dei loro miti. In una storia del cinema seria, in una "storia critica", i miti debbono scomparire; gli entusiasmi sconsiderati, le esaltazioni senza fondamento, il gusto cinefilo per i "film di culto" debbono lasciare il posto a rigorose e severe analisi. Solo così si dà speranza che la storiografia cinematografica entri anch'essa di diritto, insieme con le altre branche della storiografia (e con il cinema stesso), nella cultura del Novecento.

Il presente lavoro è scritto proprio con questo intendimento. Non sconcerti il termine "mappa" usato nel sottotitolo. Esso non suona affatto come qualitativamente riduttivo. Ogni vera storia è, per sua essenza, anche una mappa, una carta di navigazione, una guida orientativa; nel cinema, dove vige un immane disordine, dove il grano e il loglio stanno ammassati confusamente insieme, dove mancano direttive storiografiche precise, credo che di mappe del genere ci sia un gran bisogno. Certo la mappa resta una mappa; le sue dimensioni e le sue funzioni sono definite dal suo stesso concetto. Ma non è affatto l'aspetto quantitativo il punto principale. Si tratta piuttosto di presentare tramite essa fasi, temi, problemi, autori – senza alcuna preoccupazione per l'esaustività di nomi e titoli, tutt'altro – solo nella misura in cui essi risultino indicativi e incisivi, formino parte organica della cultura cui rimandano e in cui si integrano. Ogni storia generale – tanto più una sua semplice mappa – deve necessariamente rinunciare, oltre che alla completezza estensiva,

alla pretesa di una penetrazione analitica intensiva della materia discussa, appannaggio degli studi settoriali, specialistici.

Nell'insieme, ripeto, il disegno della mappa, la configurazione delle sue parti, i suoi criteri di ideazione e di stesura assumono il senso di un orientamento e una guida. Al caos e al disordine dello stato attuale della storiografia, al grigiore indistinto di un appiattimento livellatore uniforme, essa contrappone dei punti focali: punti a partire dai quali tutto il resto consegua e, quand'anche sottaciuto o messo al margine, ne riceva una collocazione prospettica, una indiretta illuminazione. Naturalmente nessuno meglio di chi scrive si rende conto della rischiosità dell'impresa. In una mappa storica del genere errori di prospettiva, squilibri, sproporzioni, forzature non solo possono esserci, ma ci sono inevitabilmente; è la mappa stessa, così concepita (in senso critico, orientativo) che li comporta, che anzi – come si è testé spiegato – in certo qual modo li esige. Ma molto più che non l'armonia delle proporzioni a chi scrive sembra essenziale il principio della scelta ragionata, organizzata e guidata. Il lettore tenga perciò conto che nulla qui viene lasciato al caso. Inclusioni ed esclusioni (non si parli neanche di omissioni) sono tutt'altro che accidentali. Se il 90% delle cose di cui parlano le storie del cinema ordinarie (le storie-cronache) qui non rientra affatto, non è per via di malaugurate 'dimenticanze', ma perché ritengo vada deliberatamente eliminato. Il fatto stesso che certe questioni siano poste o non poste, che certe fasi e svolte siano accentuate o sfumate, che certi movimenti, registi, film siano plasmati a tutto tondo o richiamati solo incidentalmente o non richiamati affatto, che di qualche cosa si faccia menzione e di qualche altra cosa no, anche questo riveste il suo preciso significato. Chi scrive se ne assume per intero la responsabilità

Milano, marzo 2006

Nessun lavoro di lunga lena va in genere a compimento senza la benevola mediazione di molte persone. Un debito di primaria riconoscenza io nutro nei confronti dei responsabili dell'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, sotto il cui patrocinio questo lavoro vede la lu-

ce: l'avv. Gerardo Marotta, suo presidente, e il prof. Antonio Gargano, suo segretario generale, uomo di raffinata cultura, sempre animosamente compartecipe delle iniziative culturali più diverse. Sentiti ringraziamenti debbo in particolare: all'editore Nicola Teti, che, fin dalla prima gestazione del lavoro, ne ha ospitato con liberalità numerosi stralci nella rivista «Il Calendario del popolo»; all'editore Sergio Manes, che, d'intesa con l'Istituto napoletano, ne ha accolto i *Preliminari* in una 'collana' della Città del Sole; all'amico Stefano Masson, affettuoso e prezioso supervisore del suo apparato illustrativo; al direttore della Cineteca di Bologna, Luca Farinelli, e ai suoi collaboratori (soprattutto alla competenza e disponibilità di Anna Fiaccarini), per avermi consentito di visionare alla moviola film d'archivio; ad Alëna Šumakova, paziente traduttrice per me in diretta di film originali russi; a Wolfgang Metzger, che mi ha messo a disposizione i tesori della sua formidabile Filmothek berlinese; e agli altri amici e colleghi (più gli amici, in verità, che i colleghi), con cui mi è occorso di discutere impostazione e spunti del lavoro.

Oltre che gli stralci apparsi dal 1999 nel «Calendario del popolo» e qualche stralcio dei *Preliminari*, del lavoro sono stati anticipati a stampa separatamente, con varianti, i §§ 1-3 del cap. XVIII, i §§ 1-2 del cap. XXII (insieme con parti del cap. XXV) e il cap. XXX nella rivista «Marxismo oggi» (rispettivamente, XVII, 2004/1, pp. 79-109; XVIII, 2005/1, pp. 79-118; XV, 2002/1, pp. 27-33), e il § 1 del cap. VIII nel volume *Problemi della transizione al socialismo in Urss*, a cura di Andrea Catone e Emanuela Susca, La Città del Sole, Napoli 2004, pp. 355-66.

Sezione prima

ALLA RICERCA DI UN LINGUAGGIO FILMICO

Geneticamente e costitutivamente l'arte del cinema appartiene al Novecento. La sua fondamentale anomalia, rispetto alle altre arti, consiste in ciò, che essa non ha radici arcaiche, ma si è venuta formando e costituendo sotto i nostri occhi. Più che nelle altre arti, la storiografia è perciò nel cinema alle prese con il complicato e controverso problema delle origini. Ci si chiede: fino a che punto va spinta indietro la ricerca intorno alle origini del cinema? quando comincia realmente la sua storia? Come tutte le storie – verrebbe fatto di argomentare in base a una "degnità" del Vico della *Scienza nuova* – anch'essa comincia da quando comincia la materia di cui tratta e che ne forma l'oggetto, il cinema. Ma con una correzione o un'aggiunta in più: da quando comincia il suo oggetto *specifico*, cioè il film come entità esteticamente definita, rispondente a un linguaggio. Sarebbe infatti un errore considerare 'storico' tutto il materiale del cinema primitivo, retrocedendo gli inizi della storia del cinema in senso proprio al momento della prima comparsa di immagini filmiche. Le storie della pittura non cominciano con la pittura delle caverne; le storie dell'architettura non cominciano con l'era delle palafitte. Come i graffiti, come le palafitte, anche il cinema primitivo costituisce certo un fenomeno socialmente e culturalmente interessante; ma esso appartiene, per essenza, a una dimensione diversa da quella della storia del cinema come fatto d'arte, a una sfera – non giudicabile sulla base dello stesso metro – molto più prossima all'archeologia che alla storia.

Per questo mi sembra opportuno intitolare la prima sezione *Alla ricerca di un linguaggio filmico*, cronologicamente più o meno identificabile con il periodo del film muto; e per questo i primordi esulano dalla trattazione della presente mappa. Certo, come arte dell'immagine in movimento, il cinema conosce una lunga serie di antefatti, di antecedenti preparatori, con sviluppi culminanti negli anni donde si data la sua nascita (1895-96). I fratelli Auguste e Louis Lumière, inventori e cultori della ripresa documentaria, insieme con l'inventore dei trucchi filmici, Georges Méliès, ne sono i padri riconosciuti. Tutti i progressi che ne preparano l'avvento e quelli che lo seguono immediatamente hanno rilievo solo sotto il profilo tecnico (dalle apparecchiature ai meccanismi dei primi esperimenti), non già sotto quello della forma. (I dotti studi recenti intorno alla cosiddetta archeologia del cinema, per quanto istruttivi e suggestivi, non modificano in nulla questo stato di cose.) Rilevante è invece la circostanza che, dai Lumière in avanti, il lavoro di perfezionamento tecnico procede serrato, continuo, instancabile; il cinema avanza instancabilmente in direzione della svolta che determina la metamorfosi della tecnica in arte. Dove il mezzo tecnico si pone al servizio dell'espressione artistica, lì comincia anche l'arte filmica. Così si può giustificatamente asserire che la vera fase iniziale della storia del cinema va di pari passo con quella della ricerca e costruzione del suo linguaggio; e che ricerca e costruzione linguistiche, a loro volta, ne contrassegnano tappe, sviluppi, maturazione e consolidamento, dal pionierismo degli inizi sino alla conquista di una piena e riconosciuta dignità d'arte.

David W. Griffith, *The Birth of a Nation* (Nascita di una nazione, 1915).

I

LIMINARIA

Se non ci si vuole far distrarre dal culto di un pionierismo a buon mercato, che ha molto più a che fare con il progresso tecnico del mezzo che non con la storia del cinema come fenomeno d'arte, allora conviene che la ricerca si indirizzi anzitutto verso i paesi dove il progresso tecnico avanza insieme con quello del linguaggio e le prime embrionali strutture industriali permettono al cinema di affermarsi in pianta stabile e in misura tale da lasciar spazio alla comparsa di autentici pionieri.

1. *La nascita di Hollywood e il pioniere Griffith.*

La vicenda storicamente più significativa che sotto questo profilo ci viene incontro è la nascita di Hollywood. Essa è il frutto della scelta di un gruppo di produttori americani indipendenti, i quali, per sottrarsi al monopolio oppressivo del primo *trust* del cinema in assoluto, la Motion Picture Patent Company, costituitasi nel gennaio 1909, si trasferiscono e stabiliscono in un sobborgo di Los Angeles, singolarmente adatto a favorire i bisogni crescenti della produzione filmica sia per la sua dislocazione periferica, sia anche per motivi di clima.

> La 'scoperta' di Hollywood in quel periodo particolare – si legge nella storia di Lewis Jacobs, *The Rise of American Film* – fu quanto mai fortunata. I vantaggi della nuova posizione geografica misero le case produttrici in grado di migliorare la qualità dei loro film e di produrre con maggiore regolarità. I produttori disponevano di maggior spazio, il controllo dei finanziatori era minore, e gli attori

> potevano essere reclutati con maggior facilità. In virtù appunto della separazione effettuata tra *studios* e finanziatori, i registi disposero di una maggiore libertà di espressione, sì da poter sviluppare esaurientemente le proprie attitudini [...]. In breve tempo, infatti, la definizione "prodotto di Hollywood" data a un film costituì un vantaggio commerciale, stando a indicare un alto livello artistico[1].

Da allora comincia il decollo internazionale del cinema americano. A Hollywood una figura si impone subito su tutte le altre: quella di David Wark Griffith, attore, regista, poi anche produttore in proprio. La discussione del caso Griffith torna qui quanto mai a proposito. Non solo perché Griffith c'entra di persona nella risoluzione dei cineasti statunitensi di raggiungere, da New York, la sponda del Pacifico, fondandovi Hollywood, ma perché in lui si congiungono entrambi i lati del problema testé accennato: quello di un cinema che, grazie alla saldezza delle proprie basi industriali, diviene ormai in grado di irraggiarsi anche verso l'esterno, preparandosi alla conquista del mercato mondiale, e quello della figura di un pioniere in lotta per l'elaborazione e costruzione di un nuovo, autonomo linguaggio d'arte. Griffith è infatti, a ogni riguardo, la prima vera personalità di spicco della storia del cinema come arte. Lo sviluppo del linguaggio filmico gli deve molto. Con la porzione di film del periodo Biograph (1908-13), già rilevanti per i loro apporti innovativi d'ordine linguistico e stilistico (sapiente luminismo delle inquadrature, mediato dalla genialità dell'operatore Billy Bitzer, uso del primo piano e del campo lungo, ideazione del cosiddetto montaggio parallelo, detto per l'appunto "montaggio alla Griffith"), e in specie con i risultati espressivi dei suoi due film maggiori, *The Birth of a Nation* (Nascita di una nazione, 1915), sulla guerra di secessione americana, e *Intolerance* (1916), denuncia in più episodi del veleno della intolleranza lungo la storia della umanità, il regista si assicura, a giusta ragione, la fama di maestro, lasciandosi dietro un'eredità mondiale imperitura. Non per nulla Ejzenštejn ne fa il capostipite di una poetica, i cui effetti – soprat-

[1] L. JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano* [1939], trad. di G. Guidi, Einaudi, Torino 1952, pp. 114-5.

tutto per via del ruolo giuocato dal montaggio – si ripercuotono con grande forza sul cinema classico sovietico. Che poi oggi, grazie a nuovi ritrovamenti e a nuovi studi, la storiografia rimetta in questione il suo diritto esclusivo di protogenitura riguardo all'uso di certi espedienti tecnici, ciò non sminuisce in alcun modo i meriti di pioniere da lui acquisiti: almeno se non si confondono – come in estetica non vanno mai confusi – i problemi tecnici con quelli della forma.

La complessità (e contraddittorietà) della figura storica di Griffith sta piuttosto altrove. Per la letteratura critica essa costituisce un vero rompicapo, fatto tante volte oggetto di dibattito nell'ambito degli orientamenti più diversi, compresi quelli a carattere marxista (o sedicenti tali): penso, in particolare, a un pretenzioso quanto fallimentare intervento di Pierre Baudry durante la fase più *gauchiste*, più estremistica e settaria, dei «Cahiers du cinéma»[2]. Per i suoi eccessi, le sue forzature, le sue esasperazioni ideologiche, le sue astratte schematizzazioni, Baudry può infatti davvero essere additato a esempio dei guasti storiografici prodotti dal settarismo. Intendiamoci bene: fino a che egli protesta, da marxista, contro le degenerazioni formalistiche della storiografia tradizionale, tipo Jean Mitry, che dissociano in Griffith le innovazioni tecnico-linguistiche (definite progressive) dal contenuto (definito reazionario), egli ha tutte le ragioni dalla sua; senza saperlo, o comunque senza dirlo, egli sta, circa questo punto, con uno dei maggiori conoscitori statunitensi di Griffith, Seymour Stern, già estensore di un *Index* griffithiano per la rivista «Sight & Sound» (1946-47) e curatore di un ampio lavoro di studio e di ricerca su *The Birth of a Nation* per «Film Culture», il quale pure respinge quello schema storiografico di comodo e rivendica, con Siegfried Kracauer, l'esigenza di un'interpretazione unitaria dell'apporto del regista, a partire dalla unitarietà stessa dei suoi intenti[3]. Come è mai possibile che uno stes-

[2] P. BAUDRY, *Les aventures de l'Idée (sur "Intolerance")*, «Cahiers du cinéma», 1972, n. 240, pp. 51-8, e n. 241, pp. 31-45.

[3] S. STERN, *Griffith: I, The Birth of a Nation*, «Film Culture», n. 36, 1965, pp. 7-8. Per l'insieme di problemi qui discussi sono da vedere ulteriormente le biografie di R.M. HENDERSON, *D.W. Griffith: His Life and Work*, Oxford University Press, New

so regista sia, al contempo, progressista per la forma e reazionario per il contenuto, o, peggio, diriga a pochi mesi di distanza un film reazionario (*The Birth of a Nation*) e uno progressista (*Intolerance*)? Questi i legittimi e giustificati dubbi che tormentano non solo Baudry, ma la storiografia tutta quanta. In realtà è molto difficile rendersi conto della peculiare posizione umana e artistica di Griffith, se non si indaga pregiudizialmente – come Baudry non fa abbastanza – il retroterra sociale da cui, entro il contesto di Hollywood, sorge il suo cinema.

Cerchiamo di precisare meglio il nesso genetico sussistente tra le due cose. Tratto caratteristico della personalità di Griffith è che egli cresce, si può dire, con Hollywood. La sua formazione e il suo sviluppo procedono parallelamente allo sviluppo del cinema come industria; ma questo, a sua volta, costituisce soltanto un epifenomeno, un anello secondario, dell'enorme intensificarsi ed espandersi dei rapporti di produzione capitalistici in America all'inizio del secolo. Dopo il 1893, nessun *crack*, nessuna crisi interna turba la crescita economica e finanziaria del paese. L'epoca di McKinley e quella di Roosevelt, fino quasi alla soglia della guerra mondiale (e al primo grande esperimento storico di Griffith, *Judith of Bethulia*, 1913), segnano il trionfo dell'alta finanza e l'avanzarsi quasi indisturbato dei grandi gruppi monopolistici (Morgan, Rockefeller), che vanno estendendo capillarmente il loro controllo su tutti i settori della vita pubblica americana; molte banche pongono i loro capitali a disposizione dell'industria del cinema; notissimi – li ricorda spesso anche la storiografia non marxista – gli appoggi finanziari forniti per *Intolerance* dal gruppo Rockefeller a Griffith, già direttore di una delle tre branche della Triangle, società di produzione controllata da Rockefeller.

York 1972, e R. SCHICKEL, *D.W. Griffith: An American Life*, Simon & Schuster, New York 1984, e altri studi monografici importanti sulla sua formazione e la sua carriera, tra cui quelli di Joyce E. Jesionowski, William M. Drew, Russell Merritt, Scott Simmon e Tom Gunning. Editorialmente l'impresa più significativa degli anni recenti è il *Griffith Project* (regesto comprensivo di trame, descrizione delle scene e brevi giudizi critici), che si viene pubblicando dal 1999 presso il British Film Institute, sotto la direzione generale di Paolo Cherchi Usai, nel quadro dell'attività delle Giornate del cinema muto di Pordenone.

Concresciuto con questa fase di espansione dell'industria cinematografica e del capitalismo americano in genere, Griffith ne diventa in un certo senso il cantore. Per il cinema egli fa pressappoco lo stesso che a Theodore Dreiser riesce di fare con i suoi romanzi coevi su Chicago: narrare la storia della crescita dell'America moderna[4]. C'è chi non a torto ha parlato di lui come di un artista in cui vive ancora «il messianismo, la cristiana volontà di palingenesi, uniti all'ampio respiro lirico di Walt Whitman», aggiungendo: «Griffith può dirsi l'espressione di una classe che nutriva per i sogni della propria egemonia una visione utopistica»[5]. Ora, con echi che risalgono forse in parte proprio alla gloriosa tradizione di Whitman (priva però ormai della stessa passione democratica, affiochita da piatte esigenze apologetiche), egli canta la "nascita di una nazione" o, meglio, la sua crescita mondiale, il suo passaggio al rango di grande potenza; e in *Intolerance*, coacervo disordinato di episodi tratti dalla storia, lascia filtrare echi whitmaniani anche maggiori, insieme con un vago idealismo alla Jefferson. Se ci si chiede perché nei film di Griffith le connotazioni storiche appaiono così false, la risposta è che in realtà di storico in essi non c'è nulla. Nei suoi film storici non c'è storia, ma celebrazione. A qualunque episodio del passato si rifacciano, essi parlano sempre del presente; la cornice storica vi figura solo, appunto, da cornice. Un po' come avviene nello Ejzenštejn del *Potëmkin* (che non a caso essi influenzano, sebbene i rispettivi esiti artistici non siano nemmeno lontanamente paragonabili), l'interesse primario che li muove è sempre o quasi sempre contemporaneo. Si vedano, a esempio, il valore e il senso mitico, al di sopra delle fazioni in lotta, che vengono a prendere in *The Birth of a Nation* la figura di Lincoln o la teoria di

[4] Ricordo che dell'influsso ricevuto dalla ascesa di Chicago Dreiser aveva detto: «I was singing with it» (cit. da L. MILLER, *City of the Century: The Epic of Chicago and the Making of America*, Touchstone/Simon & Schuster, New York 1997, p. 18).

[5] V. PANDOLFI, *Il cinema nella storia*, Sansoni, Firenze 1957, p. 30. Dell'ammirazione appassionata di Griffith per Whitman ci sono anche testimonianze, riferite e discusse dalla storiografia (W.M. DREW, *D.W. Griffith's "Intolerance": Its Genesis and Its Vision*, McFarland, Jefferson NC 1986, pp. 86-93; M. HANSEN, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 1991).

Daniel Webster dell'unità e indipendenza nazionali; o in *Intolerance* la denuncia – storicamente camuffata – del puritanesimo oltranzista; tutto il resto passa per Griffith in secondo piano. Altrettanto che nei film del periodo Biograph, dominati dai pregiudizi tradizionalistici di una società puritana, il "diverso" – ogni diverso – viene anche qui guardato con sospetto, emarginato e discriminato a vantaggio dell'ordine di classe esistente.

In questo senso le incoerenze e contraddizioni del regista sono – aggravate – le stesse che F.O. Matthiessen riscontrava già in Whitman. Come questi è «l'uomo che, nel periodo della grande corsa al potere economico, conservava ancora il suo atteggiamento jacksoniano di condanna dell'ineguaglianza, e tuttavia si esaltava allo spettacolo della marcia trionfale dell'industrialismo»[6], così lo spinoso problema negro diviene per il Griffith di *The Birth of a Nation* solo un elemento di disturbo rispetto all'esigenza della crescita organica del capitalismo e della stabilità interna del paese, un ostacolo alla sicurezza paragonabile, poniamo, al pericolo ugonotto per la Francia di Caterina de' Medici e Carlo IX nel relativo episodio di *Intolerance*. Ecco perché – come osserva giustamente Schickel[7] – il regista non vedrà mai, nemmeno in tarda età, a dispetto del vespaio di polemiche suscitate dal razzismo del suo film, «motivo alcuno per ritrattare nulla di quanto aveva sostenuto in *The Birth of a Nation*».

Conferma ulteriormente questa peculiare natura pseudostorica del cinema di Griffith il fatto che la guerra e il primo dopoguerra, sconvolgendo tutto l'assetto del capitalismo e la situazione interna ed esterna degli Stati Uniti, ne provocano rapidamente il crollo. Già subito dopo *Intolerance* Griffith è liquidato come artista. Nei film del periodo immediatamente successivo alla guerra (*Hearts of the World*, Cuori del mondo, 1918; *Broken Blossoms*, Giglio infranto, 1919) la sua involuzione diventa palese. Egli dà come l'impressione di non ritrovarsi più nel mondo in cui vive, di starci a disagio; anche il suo proprio mondo filmico accusa sintomi sempre più gravi di spaesamento e progressivo cedimento. I ritrovati formali, le invenzioni espressive che lo avevano reso famoso, non reggono più al tempo, entrano in contraddizione con le contraddizioni dell'epoca; e quando egli con *America* (1924), in piena epoca di prosperità e sviluppo contraddittorio del capitalismo, compie ancora il goffo e patetico tentativo di tornare ai moduli epici prebellici, il suo canto, la sua epica ingenua si spengono miseramente. Il suggello ultimo al tracollo lo mette *Abraham Lincoln* (1930), fonofilm dove tutto è ormai mitizzato e trasfigurato intorno allo slogan di Lincoln (che nel film lo statista ripete in continuazione): "dobbiamo salvare la nostra Unione". Viene in mente la battuta che gli mette in bocca lo storico Allan Buchanan: "Non mi sono mai preoccupato davvero dell'eliminazione della schiavitù, il mio interesse andava all'unità della federazione". Di fatto Griffith non pensa e non sente mai altrimenti.

[6] F.O. MATTHIESSEN, *La responsabilità del critico*, trad. di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1966, p. 190.

[7] SCHICKEL, *D.W. Griffith*, cit., p. 303.

Una parabola, la sua, storicamente molto significativa per le sorti di Hollywood. Griffith aveva cominciato a Hollywood da autentico pioniere; allorché vi termina la sua carriera, l'epica ingenua del cinema dei pionieri è definitivamente tramontata. Hollywood (leggi: l'industria hollywoodiana) sta già prendendo tutt'altra strada.

2. *La tendenza al simbolismo nel cinema zarista.*

Questa tensione tra interesse per la ricerca linguistica e difficoltà di farla valere, tra arte e apparato dell'industria, domina anche il cinema europeo. Se si prende in considerazione la Russia zarista, il primo aspetto caratteristico che colpisce nel suo cinema è che si tratta di un cinema fondamentalmente rivolto alla conquista del mercato interno. Esso ha di fronte a sé anzitutto la necessità di affrontare i problemi della concorrenza produttiva internazionale, gareggiando con le cinematografie estere sul loro stesso terreno, sfruttando gli stessi generi filmici (film storici, film polizieschi, riduzioni dai classici della letteratura, adattamenti di romanzi o novelle a tema contemporaneo, drammi o melodrammi borghesi ecc.). Non si esce in genere dalla banalità

più convenzionale. I tratti che caratterizzano questi film, secondo lo storico sovietico Nikolaj Lebedev, sono dapprima il

> carattere illustrativo e l'imitazione, l'assenza di un punto di vista creativo autonomo nei confronti del materiale preparato per lo schermo da parte della regia [...]. Le peculiarità artistico-espressive del cinema non erano ancora chiare alla coscienza dei cineasti. Il cinema era ancora considerato come una cosa priva di autonomia, un'arte applicata[8].

Un certo innalzamento nel livello tecnico-formale della produzione – continua Lebedev – si riscontra solo a partire dagli anni della prima guerra mondiale:

> Migliorava la qualità del lavoro degli operatori, dei registi e degli attori; i cineasti più dotati incominciavano ad afferrare alcune caratteristiche specifiche del cinema e tentavano di utilizzare praticamente alcune sue particolarità [...]. Il mestiere cinematografico si veniva trasformando lentamente in creazione; la macchina da presa, da strumento di mera riproduzione, incominciava a diventare uno strumento creativo; lo spettacolo cinematografico, invece di rimanere un surrogato del teatro, diventava un'arte nuova, benché ancora primitiva[9].

Ecco sorgere così in Russia, sul tramonto dello zarismo, una cinematografia nazionale più cosciente delle proprie possibilità e dei propri mezzi. Per la prima volta si fanno avanti anche autori dotati di una buona cultura e una certa personalità, come, poniamo, Evgenij Bauer, Jakov Protazanov, Vladimir Gardin; accanto ai quali possono venir ricordati, tra i nomi degli altri registi minori che fanno loro da contorno, almeno quelli di Česlav Sabinskij, Pëtr Čardynin, Boris Svetlov, Boris Michin. Il livello cresce, ma – beninteso – la cinematografia russa continua a scontare tutti gli inconvenienti della arretratezza del paese e dei malanni dello zarismo. Dall'arte si resta qui ancor sempre lontani;

[8] N. LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico* [1947], trad. di V. Dridso, Einaudi, Torino 1962, p. 33.

[9] *Ibid.*, p. 55.

di grandi talenti, di personalità di autentico prestigio, il cinema zarista non dispone.

Che importanza intrinseca ha dunque esso nel decennio prerivoluzionario? E quale incidenza sul cinema del periodo successivo? Si comprende bene come, storiograficamente, il quesito più pressante sia quello relativo all'intelligenza della dialettica di continuità e discontinuità nella storia della cinematografia russo-sovietica. Che le strutture organizzative e produttive del primo cinema sovietico, quelle donde scaturiscono i classici degli anni '20, vantino una preistoria nello zarismo, è cosa pacifica, largamente nota presso gli studiosi, poiché tutti gli autori di storie del cinema sia generali che particolari (da Georges Sadoul a Jerzy Toeplitz, da Lebedev a Jay Leyda e a Giovanni Buttafava, per non dire del vasto lavoro collettaneo sovietico del 1969, apparso anche in traduzione tedesca[10]), ne parlano con il dovuto rilievo.

Bisogna stare d'altronde bene attenti a porre il quesito correttamente. Esso appare più complicato e problematico, più denso di implicazioni, di quanto la storiografia in genere riconosca. Non si tratta infatti di mettere in dubbio l'esistenza di un nesso di continuità immediata tra il prima e il dopo della rivoluzione; ovvio che certe costanti, generatesi prima, permangano anche dopo la frattura rivoluzionaria. La storiografia marxista sa meglio di ogni altra, grazie alla teoria dell'ineguaglianza dello sviluppo, che i sommovimenti strutturali non si ripercuotono meccanicamente – tanto meno immediatamente – nell'ambito della produzione artistica. Altra cosa è invece se impostiamo la questione in ordine al rapporto ideologico-formale del cinema zarista con i classici sovietici degli anni '20. Solo così anzi acquista senso l'interrogativo circa l'esistenza o meno di un nesso di continuità.

[10] *Der sowjetische Film*, hrsg. von W. Shdan, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1974, I, pp. 47 sgg. Lo stesso vale per lavori della letteratura specialistica più recente, ancorché criticamente non sempre affidabili: *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, coordinamento di Y. Tsivian, a cura di P. Cherchi Usai/L. Codelli/C. Montanaro/D. Robinson, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989; Y. TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London-New York 1994; D.J. YOUNGBLOOD, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*, The University of Wisconsin Press, Madison WI 1999.

Ora l'impressione generale che lascia nel suo insieme il cinema zarista è – come dicevo all'inizio – quella di un prodotto per il mercato interno: prodotto alla cui base sta una visione del mondo sostanzialmente unitaria, incentrata su parametri artistici tardo-ottocenteschi (che giungono al massimo, nei casi migliori, fino alle soglie del simbolismo) e molto poco segnata, esteticamente, da fermenti critici innovativi. Ciò vale anzitutto per Bauer, di gran lunga il più significativo tra gli autori zaristi. Ex pittore, ex scenografo di teatro e di cinema, egli si dedica di preferenza, con grande sapienza professionale, a drammi borghesi di genere 'salottiero' (secondo la giusta definizione di Lebedev e del gruppo di autori responsabili di *Der sowjetische Film*), immersi in un'atmosfera altamente suggestiva, che deriva gran parte del suo fascino da una fotografia a forti contrasti luministici: restando tuttavia l'autore sempre assai lontano dalla coscienza critica della decadenza evocata.

Entro la quale, anzi, egli stesso come autore sprofonda senza residui. I suoi protagonisti sono per lo più artisti o intellettuali macerati, in crisi; i suoi film, una sequela di sogni, rievocazioni, allucinazioni, apparizioni spettrali, dove la morte – il compiacimento per la morte – la fa da padrona. Non è un caso che nella filmografia del periodo i termini "sogno" e "morte" tornino a ripetizione. *Chrizantemy* (I crisantemi, 1914) di Čardynin descrive la tragedia della ballerina Nervolina, sul cui corpo gli amici gettano i fiori bianchi del titolo, simbolo di morte, fino a ricoprirlo come un manto di neve. *Žizn' v smerti* (La vita nella morte) si intitola un film realizzato lo stesso anno da Bauer, in collaborazione con il capofila del simbolismo russo, Valerij Brjusov, e il cui germe ispiratore ultimo – osserva Lebedev – sta nell'idea che «la morte è fonte di bellezza»[11]; gli tiene dietro, l'anno successivo, *Posle smerti* (Dopo la morte), da Turgenev, figurativamente molto prezioso, molto debitore – come tutto il cinema di Bauer – verso il *liberty* russo. "La più bella cosa del mondo è la pace, e la più grande pace è la morte", fa dire ancora Bauer al pittore protagonista del suo *Umirajuščij lebed'* (Morte del cigno, 1917); e a Gizella, la deuteragonista dello stesso film: "La vita è peggiore della morte. Non bisogna aver paura". Difficile immaginare qualcosa di più prossimo all'atmosfera del simbolismo decadente. Tsivian ricorda d'altronde, nella sua monografia citata, che presso i simbolisti russi il cinema stesso «divenne una comoda metafora per la morte, e il tema vide parecchie variazioni»[12].

Se Bauer mette simbolismo e decadentismo al servizio del dramma borghese 'salottiero', entro lo stesso sfondo Protazanov (che non è da meno di lui nella cura per la composizione e i risalti luministici dell'inquadratura) si muove spaziando disinvoltamente dalla commedia al dramma e ai classici della letteratura (*Uchod velikova starca*, Il vecchio si allontana, 1912, sugli ultimi giorni di vita di Tolstoj; *Pikovaja dama*, La dama di picche, 1916, da Puškin; *Otec Sergij*, Padre Sergio, 1917, da Tolstoj), con qualche inclinazione – non si direbbe però presa troppo sul serio – anche verso il torbido e il demoniaco; mentre altri, come a esempio il Sabinskij di *Na bojkom meste* (In un luogo animato, 1916), dal dramma omonimo di Ostrovskij, racconta storie di villaggio, dove la semplicità e l'ingenuità contadina dei sentimenti confinano paurosamente con il semplicismo dei personaggi e l'ingenuità delle caratterizzazioni.

La situazione non muta molto neanche nei film che stanno già a cavallo degli avvenimenti rivoluzionari. Così Svetlov con *Babuška russkoj revoljucij* (La nonna della rivoluzione russa), Michin con *Tovarišč Elena* (Compagna Elena) e anche Bauer con il suo terzultimo film, *Revoljucioner* (Il rivoluzionario), tutti risalenti alla primavera-estate del 1917, si addentrano fino al racconto del prologo e dei prodromi della rivoluzione; ma i primi due narrano in forma così ingenua, confusa, asettica, individualistica, che nei loro film non si comprende nemmeno bene da chi e a favore di chi, sulla base di quali forze, si compia la rivoluzione; e il terzo, Bauer, più esplicito, non fa altro che aggiornare propagandisticamente al clima del febbraio '17 la sua poetica decadentistica.

[11] LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 79.

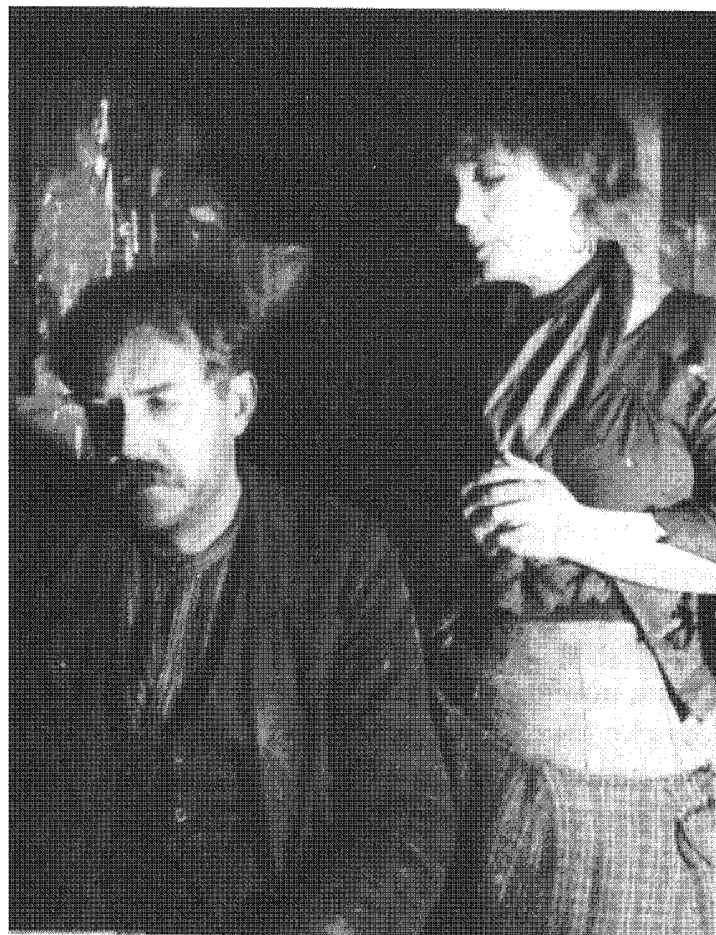
[12] TSIVIAN, *Early Cinema in Russia*, cit., p. 7.

Quanto precede ci consente già di trarre, credo, alcune conclusioni storiografiche generali, valide per tutto il periodo preso in esame. In primo luogo, la conferma – non certo la scoperta – dell'alto grado di professionalità raggiunto dagli esponenti di punta (Bauer, Gardin, Protazanov) di un cinema, che si trova per altro complessivamente in ritardo rispetto alla cultura russa del suo tempo, dal momento che si accosta al simbolismo proprio solo quando, verso la fine del primo decennio del secolo, quest'ultimo cessa di esistere come scuola letteraria. In secondo luogo, l'assenza di ogni suo rapporto con l'arte d'avanguardia. Forse per motivi di scarto geografico dalla capitale, avendo la produzione filmica sede a Mosca, esso resta fondamentalmente estraneo all'atmosfera di quello straordinario laboratorio sperimentale che è, per le arti, la Pietroburgo degli anni immediatamente prerivoluzionari (si pensi al quadro inarrivabile che ne traccia Aleksej Tolstoj nella prima parte del suo romanzo *La via dei tormenti*).

In terzo e ultimo luogo, come conseguenza dei punti di cui sopra, la prova definitiva del netto iato sussistente con tutto ciò che accade nel cinema sovietico da Dziga Vertov in avanti: segnatamente con l'elaborazione filmica di Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko. La vera linea di continuità con Vertov e i classici sovietici passa per i grandi esperimenti formali compiuti dall'arte novecentesca d'avanguardia, non certo per il cinema di un Bauer o un Gardin o un Protazanov. Il cinema zarista sta a margine della storia russa dell'arte; esso conserva oggi più solo il senso di un trapasso episodico, senza conseguenze.

II

SCUOLE EUROPEE DI CINEMA

Contemporaneamente alla fioritura della Hollywood dei pionieri e agli esordi del cinema in Russia, ma dapprima senza alcun diretto legame né con Hollywood né con la Russia, si sviluppano in Europa altre scuole cinematografiche, ciascuna delle quali batte la propria strada autonoma. Gli anni '20 costituiscono notoriamente un periodo chiave della storia del cinema mondiale. È allora che si vengono formulando ed elaborando i princìpi costruttivi basilari del linguaggio filmico, i mezzi espressivi del cinema come arte. Le scuole nazionali sono ovunque all'opera con tale intento. La scuola scandinava, la tedesca, la francese, lo sboccio da esse – in parallelo con la genesi del cinema classico sovietico – di movimenti orientati all'avanguardia contrassegnano altrettante tappe, entro un certo grado originali e significative, dello sviluppo del cinema come arte. Mediate sotto forme volta per volta diverse dal retroterra delle condizioni sociali, dei rapporti tra le classi, delle rispettive tradizioni di cultura ecc., esse portano in primo piano l'esigenza della lotta per l'emancipazione del cinema dal suo stato di soggezione al predominio di altre arti (soprattutto della letteratura e del teatro), dotandolo di quei mezzi, di quegli strumenti, di quel linguaggio in grado di innalzarlo al rango di arte autonoma. Naturalmente gli apporti non sono tutti né ovunque dello stesso livello. Qui mi occuperò solo dei principali, soffermandomi in questo capitolo sulla prima avanguardia francese e sui maestri scandinavi del muto, poi, nei due capitoli seguenti, sul cinema classico sovietico e sugli sviluppi della scuola tedesca dall'espressionismo al *Kammerspiel* e alla *Neue Sachlichkeit*.

Victor [illegible]tröm, *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1920).

1. *L'avanguardia degli anni '20 in Francia.*

Se non proprio centralmente, almeno tramite qualche più lungo *détour*, qualche deviazione secondaria o periferica, la via del cinema all'arte passa senza dubbio anche per la Francia. Anche lì gli anni '20 segnano una data, uno spartiacque. Naturalmente non nel senso che lo spartiacque importi una brusca rottura con il passato. Gli anni '20 del cinema francese sono caratterizzati infatti, per un verso, da una linea di insopprimibile continuità con la produzione d'anteguerra e del primissimo dopoguerra; per l'altro, dalla circostanza che vi fanno la loro comparsa o il loro debutto autori (Louis Delluc, Germaine Dulac) destinati a influenzare a fondo, sia teoricamente che praticamente, il cinema francese del periodo, oppure ad acquistare personale rinomanza soprattutto dopo l'avvento del sonoro (si pensi solo a nomi come quelli di Clair, Renoir, Duvivier, Grémillon, Autant-Lara e, a fine decennio, anche Jean Vigo). Non è accidentale che teoria e pratica avanzino ora di pari passo. I film di Delluc e della Dulac, insieme con i loro scritti teorici[1], rivestono l'importanza di testi che aprono la strada agli esperimenti e alle ricerche di molta avanguardia successiva.

> Ils contiennent – scrive Noureddine Ghali, molto severo verso tutta la letteratura critica che lo precede – la justification par les textes de théories souvent hardies qu'on a le devoir de prendre en considération si l'on veut comprendre quelque chose aux films réalisés. La théorie, chez les cinéastes et les critiques d'"avant-garde", est pour ainsi dire inséparable de l'œuvre réalisée. Souvent même, le cinéma de cette époque était en retard sur les conceptions novatrices de quelques grands esprits éclairés contemporains[2].

[1] Dei loro scritti esistono raccolte (L. DELLUC, *Écrits cinématographiques*, éd. par P. Lherminier, 3 voll., Cinémathèque française, Paris 1985-90; G. DULAC, *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*, éd. par P. Hillairet, Paris Expérimental, Paris 1994), cui qui di seguito mi rifaccio. Alquanto disordinato il materiale biografico di recente messo insieme, per Delluc, dal nipote Gilles (G. DELLUC, *Louis Delluc, 1894-1924. L'éveilleur du cinéma français au temps des années folles*, Ed. Pilote 24, Périgueux 2002).

[2] N. GHALI, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, éd. par Y. Ishikawa/C. Lebrat, Paris Expérimental, Paris 1995, pp. 18-9.

Sia Delluc che la Dulac muovono dal convincimento del "visualismo" del cinema, cioè della sua dimensione peculiare di arte visiva fondata sulla "fotogenia" (come distinta dalla semplice fotografia), e puntano in pari tempo a favorire, per questa via, la genesi di una forma di cinema nazionale. «La fotogenia», dichiara Delluc già in un suo saggio del 1920[3], «è la legge del cinema. Occorrono, per riconoscerla, degli occhi – che siano realmente *degli occhi*»; e la Dulac parla nello stesso senso, qualche anno dopo, del film come di «una sinfonia visuale» e del cinema come di «un occhio spalancato sulla vita, occhio più potente del nostro e che vede ciò che noi non vediamo»[4]. (Impossibile non rilevare l'analogia – sia accennato qui solo di passata – con la coeva teoria del "cineocchio" del sovietico Dziga Vertov).

Si può dire che in questi pochi termini si trovano condensati tutti i presupposti – positivi e negativi – del cinema francese degli anni '20, con Delluc alla sua testa, in veste di vero capofila del movimento. Il primo scenario di Delluc, *La fête espagnole* (1919), viene realizzato dalla Dulac (che si segnalerà poi soprattutto per l'intimistico *La souriante Madame Beudet*, 1923). Con *Fièvre* (1921) e *La femme de nulle part* (1922) egli ha modo di mettere direttamente in pratica i suoi princìpi, come riconosce lui stesso quando, più tardi, a proposito di *Fièvre*, dichiara che almeno le due prime parti del film risultano «assolutamente conformi al pensiero dell'autore», e che il film nell'insieme, malgrado le tante mende, le imperfezioni, le mutilazioni censorie ecc., appare ben rappresentativo del suo proprio «stile»[5].

Se si definisce "scuola impressionistica" – sulla scia di quanto tradizionalmente fa la storiografia, da Sadoul in avanti (ora per altro contestata da storici più recenti, come Richard Abel, incline a usare piuttosto la locuzione di «avanguardia narrativa», o come Ghali[6]) – il movimento che raccoglie, oltre a Delluc e alla Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, il primo

[3] *Photogénie*, in DELLUC, *Écrits cinématographiques*, cit., I, p. 66.
[4] *Le véritable esprit du septième art* e *L'essence du cinéma – L'idée visuelle* [1925], in DULAC, *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 54, 65.
[5] DELLUC, *Écrits cinématographiques*, cit., I, p. 174.
[6] Cfr. R. ABEL, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984, pp. 279 sgg.; GHALI, *L'Avant-garde cinématographique en France*, cit., p. 41.

Cavalcanti, allora impressionismo sta qui a significare essenzialmente uno stile basato sull'uso più estremo della fotogenia, sulla rappresentazione tipologica estrema (e volutamente fissa) di una serie statiche di figure, collegate tra loro, nella loro fissità reciproca, da aperture e chiusure incessanti a mezzo di mascherini. Così *Fièvre* (come più tardi anche *En rade* di Cavalcanti, tipico caso di epigonato nobile ma già anacronistico, in ritardo) si apre su una inquadratura rapida e fissa del porto di Marsiglia, seguita da altre inquadrature dello stesso genere, che ci introducono nell'interno di un *bistrot*: dove prende subito avvio la galleria 'impressionistica' di quei personaggi stilizzati, cioè fissati staticamente nel loro carattere di tipi (l'ubriaco, l'indocinese, la donna con la pipa, le prostitute, i marinai, il proprietario del *bistrot* ecc.), cui qui Delluc soprattutto punta.

Nel prosieguo, è vero, la staticità della prima parte del film si scioglie, ma solo in apparenza. Per l'esplodere di una rissa nel *bistrot*, dovuta alla gelosia del proprietario, la narrazione si anima, sorge un conflitto drammatico; senonché non è esso affatto a svolgere il ruolo principale. Non solo Delluc si cura poco o nulla della verosimiglianza artistica del conflitto, cedendo platealmente all'effettismo, ma poiché, stante la sua teoria, ogni concentrazione drammatica torna a danno dei princìpi visualistici della fotogenia e va quindi il più possibile tenuta a freno, messa in secondo piano, ecco che, di fronte alla inessenzialità del conflitto, l'accento cade di nuovo sui particolari, sulle istantanee più fotogeniche (a esempio, sui lineamenti del viso del proprietario, teso dalla collera, o sulle pose animalesche e feticistiche della donna indocinese, motivo scatenante della gelosia): istantanee che Delluc fissa con bravura magistrale, grazie a un marcato e incisivo tratteggio dei contorni figurali, sbalzati luministicamente a chiaroscuro su sfondi scenografici studiatissimi.

Da questo punto di vista (positivo) l'autore, benché ancora quasi del tutto estraneo al senso e al gusto del montaggio, getta realmente le prime basi per la conquista di uno stile cinemato-

grafico in senso proprio, fornendo spunti che vengono poi ulteriormente potenziati e sviluppati lungo varie direzioni dall'avanguardia (la cosiddetta "prima avanguardia"): dal Gance di *La roue* (1922) come dal Clair di *Entr'acte* e dal L'Herbier di *L'inhumaine*, film realizzati lo stesso anno in cui Delluc scompare ancora giovanissimo, nel 1924, o dallo Epstein di *La chute de la maison Usher* (1928).

Fotogenia, ritmo delle immagini e ritmo psicologico costituiscono anche per Epstein l'«essenziale del cinema». Egli dice in interventi del 1923-24, raccolti nei suoi *Écrits sur le cinéma*:

> L'aspetto fotogenico è una componente delle variabili spazio-temporali. Si tratta di una formula importante. Se se ne vuole una traduzione più concreta, eccola: un tratto è fotogenico se cambia di posto e varia simultaneamente nello spazio e nel tempo [...]. A questo problema dell'inserimento del tempo nel cinema si riallacciano tutte le questioni relative al ritmo cinematografico, cui si riconosce oggi tanta forza estetica [...]. Questo ritmo delle immagini, bisogna pur dirlo, non è che il lato più esteriore del ritmo cinematografico. A fianco di esso, al di sopra di esso sta, più importante ancora, il ritmo psicologico, che si realizza con il ritmo della vita dei personaggi sullo schermo e con il ritmo dello scenario stesso[7].

"Cinégraphic" chiama d'altronde L'Herbier la sua casa di produzione, fondata nel 1922 con il proposito di sostenere tutte le iniziative artistiche rivolte al nuovo, segnatamente del gruppo di collaboratori e amici stretti intorno a lui. Nella tarda autobiografia, *La Tête qui tourne*, dove non tace i suoi debiti personali nei confronti di Delluc (sebbene il suo già impressionistico *El Dorado* sorga proprio a ridosso di *Fièvre*), egli ne rievoca con orgoglio la nascita, descrivendola tra l'altro come un trampolino di lancio sia per *L'inhumaine* che per l'ultimo film dello stesso Delluc, *L'inondation*:

[7] J. EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, con pref. di H. Langlois, Cinéma Club/Seghers, Paris 1974-75, I, pp. 120-1. Cfr. le puntualizzazioni in argomento di G. LEBLANC, *La poétique epsteinienne*, in *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe*, éd. par J. Aumont, Cinémathèque française, Paris 1999, pp. 37-8.

> Guardando nello specchio del passato i quattro anni di "Cinégraphic", non posso impedirmi di constatare, a rischio di apparire un po' vanitoso, che con questo sodalizio produttivo qualcosa di nuovo ha rilanciato il destino della cinematografia del nostro paese e che ciò che fu allora tentato ha risposto di ciò che sarebbe stato di lì a poco realizzato[8].

Per parte sua Abel, da critico e storiografo, riassume come segue l'esito formale di tutto questo insieme di tentativi:

> Il discorso del cinema convenzionale prendeva a prestito la maggior parte delle sue figure retoriche dal linguaggio verbale e dalla letteratura. Contro questa pratica, l'avanguardia narrativa ha esplorato le possibilità connotative della *fotogenia* in reti di motivi e associazioni metonimico-metaforiche [...]. Attraverso questi procedimenti, l'avanguardia narrativa ha talora tentato di produrre un sistema di rapporti connotativi o simbolici in parallelo o in incrocio col racconto[9].

Dominante e dirimente, in fatto di qualità (e siamo qui al lato negativo), resta tuttavia la fragilità culturale delle basi del movimento. Il gusto per l'effettismo luministico rischia a ogni momento di trapassare in compiacimento irrazionalistico, la fotogenia in arbitrio compositivo. Quanto più spinta avanti, quanto più esasperata è la propensione fotogenica, tanto più emergono anche i limiti dell'avanguardia francese del periodo, la sua scarsa originalità inventiva, la sua scarsa modernità. Come ebbe a osservare una volta Barthélemy Amengual, durante il seminario di accompagnamento alla rassegna di film francesi degli anni '20 tenutasi a Rapallo nell'aprile 1980, in causa sono soprattutto «la formazione e la cultura personale dei cineasti dell'"impressionismo" [...], che li stringono in un aspro reticolo di contraddizioni». L'arte moderna, quella più significativa, quella che conta, influenza ben poco la produzione filmica della Francia degli anni '20; in compenso, semmai, è il cinema a influenzarla. Non av-

[8] M. L'HERBIER, *La Tête qui tourne*, Belfond, Paris 1979, p. 124.
[9] ABEL, *French Cinema*, cit., p. 294.

viene certo a caso se, pur con tutti i loro meriti innovativi, Delluc e i suoi seguaci, gli esponenti della prima avanguardia in genere, si trovano presto artisticamente scavalcati dagli avvenimenti filmici ulteriori.

2. *La scuola svedese del muto.*

Insieme con l'avanguardia francese e le altre scuole cinematografiche europee di cui si discorrerà più avanti, anzi in anticipo e in concorrenza con esse, c'è un'altra scuola filmica del muto che merita la nostra attenzione, se non altro per il fatto che si afferma subito con prepotenza in Europa e lascia una traccia indelebile sul cinema posteriore: la scuola scandinava facente capo dapprima a Victor Sjöström e a Mauritz Stiller, poi alla figura del giovane Dreyer.

Cominciamo dagli svedesi Sjöström e Stiller: quest'ultimo, è vero, nativo di Helsinki, ma, dopo che si trasferisce e si fissa stabilmente a Stoccolma, svedese a tutti gli effetti. (Altre figure di contorno della cinematografia svedese muta, come Georg af Klercker, solo da poco riportato alla ribalta, svolgono un ruolo minore, solo episodico, senza alcun riflesso di là dai confini nazionali.) Che Sjöström e Stiller possano venire – come di solito vengono – messi l'uno a fianco dell'altro appare anche, per certi versi, storiograficamente giustificato, se ci si riferisce al loro successo e al loro prestigio di capostipiti della tradizione cinematografica scandinava. Sarebbe tuttavia una schematizzazione indebita, fuorviante, trattarli come se il loro cinema formasse un'endiadi, un complesso unitario, e far derivare da esso qualità e titoli di quella tradizione in generale. La loro comune affinità di narratori risalta sì dal fatto che entrambi muovono spesso, con intenti nazionali, dall'epica delle saghe, segnatamente dalle saghe di Selma Lagerlöf; ma mentre Stiller non ama, della Lagerlöf, che il sottofondo aristocratico-borghese, e opera sfruttando la sua personale abilità di conoscitore smaliziato e finissimo del mezzo filmico per mettere le saghe al servizio del *feuilleton*, della narrazione d'appendice, del folclore a effetto, cioè per costruire una pseudoepica spesso solo raffazzonata (tangibile,

per i suoi valori come per i suoi limiti, in *Herr Arnes pengar*, Il tesoro di Arne, 1919; in *Gunnar Hedes saga*, Il vecchio castello, 1922-23; e in *Gösta Berlings saga*, La leggenda di Gösta Berling, 1923-24, ultimo film interpretato da Greta Garbo in Svezia), Sjöström intrattiene un rapporto molto più simpatetico, diretto fin quasi alla immediatezza, con l'ethos popolare-contadino che delle saghe alimenta ed esprime lo spirito originario.

In questo senso egli getta le fondamenta per la creazione di una cinematografia autenticamente nazionale: una cinematografia contraddistinta, durante la sua «età d'oro», da qualcosa di così specifico, che si è potuto parlare e si parla per essa anche di uno «stile nazionale»[10]. Bo Florin dice:

> È durante l'"età d'oro" che si afferma l'idea di un cinema svedese nazionale [...]. In Svezia come all'estero c'è un chiaro concetto della specificità nazionale del cinema svedese [...]. L'"età d'oro" è generalmente definita come un periodo ma anche come uno "stile nazionale", con certi suoi tratti caratteristici[11].

Ora, se ciò avviene, lo si deve in primo luogo proprio a Sjöström. Non è dunque senza buoni motivi, e nemmeno senza una buona conoscenza di causa, che Ingmar Bergman additerà in lui «il padre spirituale di tutta la scuola svedese». Fin dall'inizio la sua opera risulta profondamente intrisa di un attaccamento alla tradizione nordica, al folclore contadino, quale già ben si riflette appunto nella letteratura delle saghe; tanto che anche per lui, come per Stiller, il variopinto mondo delle saghe della Lagerlöf – con tutto il loro repertorio di ingenue superstizioni popolari – sta spesso all'origine delle sue riuscite migliori. Dalla Lagerlöf egli trae, in ordine di successione, *Tösen från Stormyrtorpet* (La figlia della torbiera, 1917) e le prime due parti di una trilogia da

[10] B. FLORIN, *Den nationella stilen. Studien i den svenska filmens guldålder*, Aura Förlag, Stockholm 1997. Ma si vedano anche, insieme con Florin, le osservazioni di tanti altri critici e storici svedesi del cinema, a esempio di G. WERNER, *Den svenska filmens historia*, Norstedts, Stockholm 1978, pp. 48 sgg.; e, della biografia di B. FORSLUND, *Victor Sjöström: hans liv och verk*, Bonniers, Stockholm 1980, soprattutto il capitolo sui rapporti tra Sjöström e la Lagerlöf, pp. 106-39.

[11] FLORIN, *Den nationella stilen*, cit., p. 233.

Jerusalem (*Ingmarssönerna*, I figli di Ingmar, 1918; *Karin Ingmarsdotter*, 1919); vi si rifà soprattutto per il suo capolavoro, *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1920), leggenda di superstizione e morte, dietro a cui traluCono in filigrana, determinandone il clima spirituale, componenti assai caratteristiche sia della civiltà come della cultura scandinava.

Che questa ingenuità di concezione e questa visione della vita sostanzialmente ancora ottocentesca, idillico-rurale, possano avere un loro significato e condurre alla realizzazione di opere anche di qualche rilevanza artistica, come nel caso di Sjöström, dipende dalle deboli ripercussioni degli effetti della prima guerra mondiale in Scandinavia. Ciò che in Germania sconvolge oggettivamente le basi della creazione artistica (espressionismo) o in Francia la psiche dell'individuo (impressionismo), in Scandinavia non lascia se non tracce a margine e non è comunque avvertito in quanto momento di rottura. Fino a che vi si mantiene vivo un concetto di 'tradizione' non ancora problematico (come accadrà più tardi, con la cultura degli anni '30 e '40, e in specie con Bergman), Sjöström riesce a conferire credibilità e verosimiglianza artistica – benché mai criticamente – al suo mondo popolaresco; da esso trae anzi stimolo, linfa vitale, nella misura stessa in cui vi si ritrova e vi si identifica; l'immediatezza stessa di questo rapporto impedisce per altro il distacco critico dell'autore dall'oggetto ritratto. Anche nei suoi film di maggior rilievo, nei film dell'«età aurea», da *Berg-Ejvind och hans hustru* (I proscritti, 1917) fino al *Carretto fantasma* incluso, non mancano certo gli elementi spuri, retorici, artificiosi e – come in Stiller – melodrammatici; ma in complesso, dietro l'enfasi, stanno aspetti ancora genuinamente autoctoni – vitalistici, paesani – della civiltà nordica.

È questo che assicura a Sjöström una posizione di spicco nell'ambito del cinema svedese e al cinema svedese muto una posizione di spicco nell'ambito della storia del cinema in generale. Durante la fase in cui il cinema lotta per la conquista del suo proprio linguaggio, l'apporto svedese sul piano dello stile, dei ritrovati formali, si rivela non poco consistente. Le saghe di Sjöström (come anche, più in sottordine, quelle di Stiller) estrinsecano tanto meglio il loro contenuto epico, quanto più questo è

filtrato tramite espedienti compositivi, di stile, che lo elevano a espressione d'arte. Si può dire persino di più: che cioè esse si impongono stilisticamente proprio in virtù di taluni tratti caratteristici, poi passati senz'altro a *clichés*, della scuola svedese del muto: gli esterni fortemente chiaroscurali, la raffinatezza di arredi e costumi, significativi di un'epoca, lo studio scenografico del rapporto tra personaggi e ambiente, l'impiego in funzione psicologica del paesaggio (si pensi al ruolo dei campi lunghi di distese nevose, picchi montani, fiumi in piena ecc.).

Lo stile fa qui parte integrante dei princìpi della narrazione e, rispetto alle scelte operate dagli autori, della loro visione del mondo. Così non è certo per arbitrio o per compiacimento di gusto se, poniamo, Sjöström dà una veste stilistica tanto complessa, tanto intricata, al suo *Carretto fantasma*. Il giuoco delle dissolvenze e delle trasparenze, i rimandi evocativi, gli incastri ecc., in stretta unità con gli effetti luministico-chiaroscurali messi a punto dall'operatore Julius Jaenzon, costituiscono lì, sul piano dello stile, proprio il corrispettivo richiesto, l'unico in grado di portare a forma adeguata tutto l'oscuro brulichio delle superstizioni della leggenda, tema del film.

3. *Carl Theodor Dreyer alle soglie della maturità.*

Ci sono vari tipi di artisti. Se ce ne sono di quelli che si esprimono al loro meglio fin dalle prove d'esordio, ce ne sono invece altri che debbono percorrere un lungo cammino prima di conquistare il giusto stile, la forma più rispondente al loro talento personale; e altri ancora che passano bensì, pure loro, attraverso le tappe di una maturazione faticosa, per fasi discordanti del corso della loro carriera, ma la cui evoluzione non presenta contrassegni esterni così netti da poter venire fissata e abbracciata in un solo sguardo. Proprio quest'ultimo è il caso di Carl Theodor Dreyer, il grande regista danese, uno dei massimi creatori di tutta la storia del cinema.

Le difficoltà in cui si è sempre venuta a trovare e si trova ancor oggi la critica di fronte al problema del chiarimento dell'evoluzione del cinema di Dreyer si spiegano con il fatto che le ra-

gioni di questa evoluzione restano per più versi latenti. Solo uno scavo dall'interno della materia in esame consente il superamento dell'apparente contraddittorietà dei poli dell'alternativa che qui alla critica si presenta: cioè, a un polo, l'impressione di una qual certa immobilità nella visione del mondo e nella poetica del regista, come se nella sua opera non si desse realmente storia; ma insieme, all'altro polo, il riscontro di una cesura, di un salto di qualità, di un dislivello artistico netto e incontrovertibile tra le opere d'esordio e i grandi capolavori della maturità, da *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) in avanti.

Gli interrogativi critici cui finora non si è fornita un'adeguata risposta da parte della letteratura dreyeriana suonano precisamente così: che cosa sta in mezzo tra le due fasi, o, meglio ancora (vista la loro prossimità cronologica), che cosa le separa? dove si determina – e che cosa provoca – il salto? come può accadere, in un autore scrupoloso e sorvegliato quale è Dreyer, un trapasso di forme così rapido, così (apparentemente) brusco? Certo oggi molte questioni critiche di ciascuna delle due fasi, prese a sé, sono state sufficientemente scandagliate e chiarite. Che gli esordi di Dreyer siano condizionati a fondo dalla coeva situazione del cinema scandinavo e di quello tedesco, dagli influssi di Griffith, di Sjöström ecc., e che poi a dominarne la maturità, fino al suo capolavoro ultimo, *Gertrud*, sia il tema grandioso della lotta per la conquista umanistica dei valori della vita, ecco punti su cui sussiste un accordo ormai pressoché pacifico nella letteratura critica. Resta tuttavia – irrisolto – il problema del trapasso. Per questo vorrei concentrarmi qui di seguito, brevemente, proprio sul punto concernente lo *status* della evoluzione di Dreyer alle soglie della sua maturità.

Comincerò col delineare il contesto e i tratti generali della tematica dreyeriana giovanile. Due sono in sostanza le atmosfere, i mondi di cultura entro cui si muove dapprima Dreyer, corrispondenti agli spostamenti geografici cui lo obbligano le offerte della infrastruttura produttiva: il mondo del folclore nordico, a valenza agreste-contadina, e quello del cosmopolitismo borghese mitteleuropeo dei primi del nostro secolo: due mondi che in realtà – come vedremo – rimandano a un'unica concezione artistica del mondo.

È entro questo sfondo che trovano posto e prendono rilievo i vari temi caratteristici del cinema del primo Dreyer. Stante la loro larga notorietà, sempre evidenziata dalla critica, posso qui limitarmi a elencarli: problemi derivanti dall'ossessione per un tipo di religiosità a carattere ascetico-protestante, nella sua variante nordica, che fa già la sua comparsa con l'iconografia religiosa impiegata nel primo episodio, quello neotestamentario, di *Blade af Satans Bog* (Pagine dal libro di Satana, 1920), e in *Mikaël* (Desiderio del cuore, 1924), dal romanzo omonimo di Hermann Bang; denuncia dell'oppressione esercitata da ogni forma di regime inquisitoriale e tirannico sulla libera personalità dell'uomo; culto per l'intimismo, l'idillio, l'incanto del mondo agreste, ma insieme compresenza ininterrotta di elementi rientranti nella sfera del demoniaco e dell'irrazionale, la cui suggestione viene formalmente accresciuta – grazie ai prodigi degli operatori George Schnéevoigt e Karl Freund – dall'uso del chiaroscuro, di una forte accentuazione luministica, che conferisce in genere ai racconti un tono ieratico e una cornice severa.

Se si prescinde dal film d'esordio, *Præsidenten* (Il presidente, 1919), che rientra ancora parzialmente nel filone d'attività scenaristica del primo Dreyer (quello del periodo in cui egli era ancora giornalista a Copenaghen, o anche quello dei tanti adattamenti filmici di romanzi operati in cinque anni di lavoro per la danese Nordisk), tutti gli altri suoi film giovanili, dal già menzionato *Pagine dal libro di Satana* fino a *Glomdalsbruden* (La sposa di Glomdal, 1926), suonano come altrettante conferme del ricondursi della varietà dei temi volta per volta in campo entro una concezione artistica del mondo sostanzialmente unitaria. Che egli si occupi delle grandi tragedie storiche dell'umanità oppure degli inciampi quotidiani e dei ridicoli contrattempi nella vita del piccolo-borghese; che vada spaziando temporalmente dal cristianesimo giudaico alla Rivoluzione francese, oppure, geograficamente, dalla Russia e dalla Germania del primo Novecento fino alla Norvegia contadina, non cambia molto nel suo modo ingenuo, sprovveduto, di guardare a cose e uomini, ai rapporti sociali che legano gli uomini tra loro. Anche la fisionomia delle singole individualità, le psicologie, i ritratti umani, per lo più sfuocati, non oltrepassano quasi mai gli angusti confini del bozzetto.

Sarebbe dunque uno sforzo altrettanto inutile che fuorviante, un esercizio superfluo (cui per altro la critica si abbandona volentieri), quello di voler rintracciare a ogni costo, già nella prima fase, germi o spunti o precorrimenti della grandezza matura di Dreyer. Fino al 1926, cioè fino alle soglie immediate della sua maturità, la filmografia di Dreyer, pur in se stessa molto interessante, ha significato e rilievo quasi solo perché gli consente un enorme accumulo di materiale, svelatosi poi prezioso in vista della rielaborazione cui lo sottoporrà, plasmandolo a dovere, l'attività dreyeriana successiva. Più che di mezzi fallimenti o di mezze riuscite, si potrebbe forse parlare della potenzialità ancora inespressa di un immenso patrimonio creativo. Esso si trova ancora come bloccato e imbrigliato da limiti esterni. Non avendo fin lì l'autore individuato l'asse creativo intorno al quale far ruotare le sue intuizioni, egli le cala il più delle volte entro un contesto astratto, anonimo, che, forzandole dal di fuori, impedisce loro di svilupparsi organicamente l'una dall'altra, di prendere forma e, così plasmate, di elevarsi a unità drammatica.

Il passatismo della concezione del giovane Dreyer nasce essenzialmente da ciò, che egli aderisce dapprima in modo acritico a quelle realtà, quelle situazioni, quelle atmosfere, quegli sfondi sociali e scenografici cui di volta in volta rimandano i testi (romanzi, novelle, commedie, fiabe teatrali) donde egli prende le mosse: segnatamente – come già sopra ricordato – il pseudofolclore dell'ambiente contadino nordico e il convenzionalismo, il cosmopolitismo, il decadentismo, l'artificio di quello borghese mitteleuropeo. Non occorre nemmeno accanirsi troppo contro le evidenti debolezze che ne derivano. A risentirne è specialmente l'impianto della struttura filmica. Tutte le atmosfere create mancano di consistenza o di omogeneità; l'articolazione compositiva, per quanto accurata, manca di intima coerenza (sto parlando qui – sia ribadito, a evitare equivoci – di coerenza strutturale). Da un lato, sul versante del lavoro autoctono, Dreyer fatica a liberarsi dai gravami dell'industria, della *routine* della produzione Nordisk, cercando in continuazione di opporle il suo individualismo, quella «ferma volontà» di indipendenza e di autonomia culturale che – secondo lo storico danese Ebbe Neergaard – egli ha in comune con il connazionale Benjamin

Christensen, l'autore del celebre *Heksen* (La stregoneria attraverso i secoli, 1922), scelto personalmente a interprete del protagonista di *Mikaël*. Di loro due Neergaard dice:

> Christensen e Dreyer [...] sono entrambi degli ambiziosi individualisti di una industria spesso intellettualmente meccanizzata, spesso sono stati in opposizione con l'industria cinematografica piattamente commerciale, ed entrambi hanno avuto difficoltà a trovarsi a loro agio tra i confini del loro piccolo paese, nella sfera di dominio delle condizioni di produzione[12].

Dall'altro lato Dreyer contrasta sì, anche fuori del suo paese, la «sfera di dominio delle condizioni di produzione», compie sì – benché senza successo – esperimenti sempre nuovi intesi a stabilire punti di contatto con la cultura cinematografica tedesca del postespressionismo, del *Kammerspiel* ecc., realizzando a esempio, con *Mikaël* e con *Du skal ære din hustru* (L'angelo del focolare, 1925), due opere, se non belle, certo di singolare interesse; ma il primo appartiene solo marginalmente, o per certe analogie solo formali, alla cultura di Weimar, ricollegandosi piuttosto, come sfondo, a quel tipo di cultura convenzionalmente aristocratica e cosmopolitica del periodo guglielmino, che conta qualche propaggine in ritardo, e di mediocre esito, ancora nel cinema weimariano (ne fornisce un esempio il film di F.W. Murnau *Die Finanzen des Großherzogs*, Le finanze del granduca, 1923); e il secondo, pur con tutte le sue finezze psicologiche, ben superiori a quelle esibite dall'altro esperimento tedesco di qualche anno prima, *Die Gezeichneten* o *Elsker hverandre* (Amarsi l'un l'altro, 1922), affonda altrettanto irrimediabilmente, per ideazione e concezione del mondo, nel convenzionalismo più retrivo, mediato questa volta dagli schemi d'estrazione piccolo-borghese della commedia di Svend Rindom che dà spunto al film.

Così l'*impasse* resta immutata. Si badi bene: non si tratta – come per lo più la critica imposta la questione – di semplici diversioni, di sbandamenti dell'artista da una linea retta pensata come continua e artisticamente ascendente oppure da una strut-

[12] E. NEERGAARD, *Historien om dansk film*, Gyldendal, København 1960, p. 94.

tura linguistica pensata come ottimale, cioè della sua incapacità a trovare fin da subito la giusta via, lo stile della maturità, bensì proprio dell'effetto più immediato, del contraccolpo più diretto derivante dal passatismo acritico della sua visione del mondo: entro la quale possono trovare posto e fiorire, senza il minimo intralcio, superstizioni, arcaismi, riti magici, insorgenze del fantastico, intermezzi ingenuo-scherzosi, tratti idilliaci ecc., insomma tutta la gamma del repertorio figurativo e scenografico cui ricorrono le opere dreyeriane fino al 1926, incluse quelle che, come *Prästänkan* (La vedova del pastore, 1920), contengono realmente corposi anticipi del futuro filmico di Dreyer. Il risultato è che le suggestioni demoniaco-irrazionalistiche si scontrano, fino ad annullarsi, con suggestioni opposte, con le ipoteche di una prospettiva storica attardata, filistea, conservatrice (si pensi solo ai due episodi finali di *Pagine del libro di Satana*, il francese e il finlandese), con una vena nostalgica rivolta anacronisticamente al passato, come in *Der var engang...* (C'era una volta..., 1922), con un'ambientazione aristocratico-decadente o piccolo-borghese ecc. E le due opposte componenti si giustappongono e sovrappongono di continuo, senza mai riuscire a fondersi.

Solo con *La passion de Jeanne d'Arc* Dreyer si lascia indietro il proprio passato, rompe definitivamente con esso. Contro la critica che batte sulla 'continuità', bisogna insistere nel modo più energico su questo aspetto di rottura, di trapasso violento, di rovesciamento dal vecchio al nuovo, senza per altro che ciò implichi denegare il valore in sé del materiale accumulato nel passato né la funzionalità della sua riutilizzazione successiva. Poiché questo materiale del passato senza dubbio resta e pesa ancora; volti, figure, forme plastiche, costellazioni problematiche, interi complessi di situazioni ricompaiono a distanza di anni, quando non di decenni, trasposti in contesti diversi (così situazioni e figure della *Vedova del pastore*, poniamo, in *Dies iræ* o certi personaggi della *Sposa di Glomdal* – la coppia Tore e Bertil – e dell'*Angelo del focolare* – la piccola Karen – in *Ordet*)[13]; ma nel cor-

[13] Stabilisce questa – per altro del tutto marginale – connessione di *Ordet* con *La sposa di Glomdal* anche E. KAU, *Dreyers filmkunst*, Akademisk Forlag, København 1989, p. 136.

so e per via della trasposizione il materiale viene rifuso, riplasmato, rielaborato in guisa tale che ne esce alla fine qualcosa di affatto diverso.

Ora si domanda (ripropongo tale quale l'interrogativo anticipato sopra): che cosa interviene tra il prima e il poi? come si opera questo trapasso? È proprio qui che la letteratura dreyeriana ci lascia in secco. Neanche le dichiarazioni dello stesso Dreyer qui ci aiutano più che tanto. Analogamente a quanto avviene spesso anche con i grandi classici della letteratura e dell'arte, queste sue dichiarazioni sono infatti troppo direttamente collegate con la tecnica, con la pratica creativa, perché possano illuminarci davvero a fondo circa i problemi della forma. D'altronde, spiegare il trapasso con la semplice contrapposizione di "tecnica" a "ispirazione", come – sulla falsariga di un rilievo mosso una volta da Dreyer al cinema svedese («Soltanto una questione di tecnica? No, è l'*esprit* che vi mancava!»)[14] – fanno taluni critici, sostenendo appunto che sarebbe l'ispirazione, l'*esprit*, a trasfigurare lo stile nella *Passion de Jeanne d'Arc*, significa solo formulare un'insipida tautologia. Poiché il termine "ispirazione" indica la punta estrema, il precipitato, l'esito di un intero processo che lo prepara e lo accompagna, è sul processo stesso – non sul suo esito – che bisogna anzitutto fare chiarezza. Per questo, ritengo, più di tutte le omologie tematiche e formali col passato suggerite dai teorici della 'continuità', importa l'individuazione del nuovo asse creativo su cui poggiano e ruotano le intuizioni fantastiche delle opere del Dreyer maturo.

Già tematicamente qui ci sta dinnanzi un salto. Per la prima volta a partire da *La passion de Jeanne d'Arc* il regista elimina ogni sia pur minima traccia dell'arcaismo (nel senso sopra indicato) della concezione del mondo fin lì in lui dominante. Anche Giovanna, è vero, viene dal popolo e, come tutto il popolo del

[14] C.T. DREYER, *Svensk film*, «Dagbladet», 7 gennaio 1920, poi nel suo volume *Om filmen. Artikler og interviews*, a cura di E. Ulrichsen, Gyldendal, København 1964[2], p. 17 (trad. *I miei film*, a cura di C. Bassotto, Ed. Cineforum, Venezia 1965, pp. 27-8). Richiamano il passo J. SÉMOLUÉ, *Dreyer*, Éditions Universitaires, Paris 1962, p. 47, e C. TYBJERG, *Dreyer and the National Film in Denmark*, «Film History», XIII, 2001; n. 1, p. 23.

suo tempo, è ingenua, credula, analfabeta, dunque facile preda di manipolazioni e superstizioni; ma ciò che qui muta radicalmente rispetto al passato è, con la natura del conflitto, il rapporto tra dramma e sfondo. La provenienza della protagonista dalla vita del popolo non diventa più, come prima, un pretesto per il fiorire di aneddoti, intermezzi idillici ecc.; tutt'altro. Una volta lasciati cadere o messi risolutamente da parte i condizionamenti esterni del folclore (pseudofolclore), l'eroina campeggia libera, sola, al centro del dramma; la stessa presenza in massa del popolo, come sfondo, si ha una sola volta, nel finale, a tragedia già conclusa, quando le donne del coro piangono la morte di Giovanna e la salutano come una santa.

Qui si vede bene come il baricentro non solo figurativo ma drammatico degli interessi di Dreyer si sia venuto decisamente spostando dal lato negativo di una generica ripulsa della violenza, di una critica rivolta contro ogni forma di oscurantismo, di intolleranza, di oppressione del potere, di illibertà, di tirannia, verso quello – positivo – che attiene ai problemi dell'individuo in lotta per l'affermazione dei diritti della personalità dell'uomo. Certo agisce sempre in lui da filtro il principio del soggettivismo nordico-protestante. Proprio per ragioni connesse con la specificità di sviluppo della società scandinava dopo il 1848, l'aspetto storico della questione – qui come in seguito (a esempio, in *Dies iræ*, dove i conflitti sono altrettanto astratti e intemporali) – lo interessa poco, sebbene egli, nella fattispecie, studi seriamente i documenti del processo e tenga costantemente sott'occhio, durante la stesura dello scenario, le pagine su Giovanna di Joseph Delteil[15].

> Un trattamento del tema che fosse rimasto sul piano del film in costume – commenterà lui stesso nel 1929 – sarebbe stato probabilmente adatto, sì, a descrivere il periodo culturale del XV secolo, ma esso avrebbe avuto per risultato un puro confronto con altre epoche [...]. Si rendeva necessario un accurato studio dei documenti relativi al processo di riabilitazione. Non studiai gli abiti e le altre caratteristiche del tempo. Perché la data in cui l'avvenimento aveva avuto luogo mi sembrava così poco essenziale come la sua distanza dal presente.

[15] Notizia che viene confermata ulteriormente dalla monografia del suo connazionale KAU, *Dreyers filmkunst*, cit., p. 143.

E nel suo solito linguaggio filosoficamente poco rigoroso, ma chiarissimo e significativo, aggiunge subito di seguito: «Volevo che il film fosse un inno al trionfo dell'anima sulla vita»[16]. Trionfo dell'anima (cioè della spiritualità umana più profonda) sulla vita (sulle condizioni esterne di vita): ecco appunto uno dei tratti in cui si esprime meglio la peculiare natura (protestante) dell'umanesimo di Dreyer.

Corrispondentemente ha luogo, nella forma, un rivolgimento poggiante sul principio della omogeneizzazione di tutti i mezzi formali usati. Se già *Mikaël* segna un primo avvicinamento di Dreyer all'uso della fisionomia del volto umano come mezzo espressivo fondamentale (primi e primissimi piani di volti su sfondo nero, che emergono dal nulla o fluttuano nel vuoto, annullando con ciò stesso ogni rapporto spaziale e temporale)[17]; e se nell'*Angelo del focolare* Dreyer va già concentrando i suoi sforzi sull'espediente che chiama della «purificazione del testo», compresso fino a un «massimo»[18], è solo in virtù della grande svolta umanistica maturata con *La passion de Jeanne d'Arc* e delle sue conseguenze nella costruzione del dramma – non per i motivi esclusivamente "strutturali" (siano essi tematici o formalistici) avanzati dalla critica d'oltre Oceano – che egli viene a capo una volta per sempre dei princìpi di omogeneizzazione e unificazione formale.

Da qui in poi gli si dischiudono le vie dei risultati della maturità. Drammaticamente e formalmente egli opera ora unifican-

[16] DREYER, *Om filmen*, cit., pp. 30-1 (trad. – modificata – p. 42).

[17] Cfr. D. BORDWELL, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1981, p. 56; *Autorità narrativa e spazio cinematografico nei film di Dreyer*, in *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, a cura di A. Martini, Marsilio, Venezia 1987, p. 69.

[18] Così nell'intervista di C.T. DREYER, *Entre terre et ciel*, a cura di M. Delahaye, «Cahiers du cinéma», n. 170, 1965, p. 23 (rist. in C.T. DREYER, *Réflexions sur mon métier*, Éditions de l'Étoile, Paris 1984. p. 120). Cfr. anche M. DROUZY, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Éd. du Cerf, Paris 1982, p. 227; KAU, *Dreyers filmkunst*, cit., pp. 125-6. «La forza dell'*Angelo del focolare* – scrive quest'ultimo – sta proprio in ciò che si può chiamare il suo realismo *stilizzato*».

do, centralizzando: nel senso dell'esercizio di un dominio il più assoluto e rigoroso su tutti gli elementi costitutivi della forma filmica (inquadrature, angoli di ripresa, scenografia, scorci luministici, nessi di montaggio), in vista della loro concentrazione, della loro riconduzione all'unità di quel centro che è l'asse tematico di volta in volta scelto. Ciò vale anzitutto, nella *Passion de Jeanne d'Arc*, per la tensione che scaturisce dall'uso insistito della "microfisionomia", come la chiama Balázs, cioè dei primi piani; la 'passione' di Giovanna si esprime e risolve tutta nei primi piani del suo volto reclinato e sofferente, ma non per questo meno altero, meno animato da fierezza, cui si alternano, a contrasto, primi e primissimi piani dei volti aggressivi dei giudici. La visualizzazione ravvicinata della sofferenza; l'esaltazione, tramite i primi piani, dei moti più intimi della spiritualità umana; le angolazioni prospettiche dall'alto e dal basso; i forti rilievi luministici (presenti in Dreyer, come sappiamo, fin dagli esordi); le lunghe carrellate che accompagnano lo snodarsi delle diverse fasi del processo (dove pure viene operata, narrativamente, una concentrazione, essendo i 29 interrogatori storici della pulzella condensati in uno solo) e sembrano come accerchiarlo, avvolgerlo in sé; più in generale, la "geografia ideale" creata a bella posta dal regista (e tanto cara agli storici del cinema), – tutto il dispiegamento di questo apparato di strumenti e mezzi filmici sta sempre al servizio dell'obbiettivo che si è detto: concentrare riducendo: eliminando cioè con il massimo rigore l'ingombro di quanto appare artisticamente superfluo, e quindi in realtà dilatando, ampliando la significazione e la pregnanza espressiva del contenuto del dramma.

In questo senso la maestria di Dreyer è e resta nel cinema un *unicum*. Essa non ammette termini di confronto. Frutto di una cultura profondamente radicata nelle istituzioni, nelle tradizioni, nei pregiudizi confessionali, nei rapporti di classe ecc. della società scandinava, essa la rispecchia e insieme riesce – come talora riesce anche Bergman – a oltrepassarne d'un balzo le angustie e i confini. Questo, a mio giudizio, il significato del suo umanesimo, e questa anche la sua grandezza: una grandezza che i capolavori della maturità verranno comprovando definitivamente.

III

IL CINEMA CLASSICO SOVIETICO

Se il cinema russo prerivoluzionario resta sostanzialmente un episodio di scarso conto, mal definito nelle sue radici, chiuso in se stesso, la medesima cosa non si può certo dire del cinema sovietico classico, quello che – subito dopo l'*exploit* di Dziga Vertov – ha in Sergej M. Ejzenštejn, in Vsevolod Pudovkin e in Aleksandr Dovženko i suoi capifila, i suoi indiscussi maestri: gli autori che, portando al massimo livello l'elaborazione dei princìpi del linguaggio filmico, fissandone le coordinate universali, promuovono in pari tempo la maturazione estetica del cinema e ne sanciscono definitivamente l'artisticità.

Questa maturazione non si opera nel vuoto, tutt'altro. C'è anzitutto un retroterra d'ordine storico-istituzionale. Il rinnovamento in tronco del cinema russo, finito in una *impasse* durante lo zarismo, ha luogo con la presa del potere da parte dei bolscevichi e con i provvedimenti cui essi danno subito avvio sul piano organizzativo e produttivo. Disponiamo ormai di un'ampia documentazione in materia. Storie del cinema generali e particolari, saggistica specializzata, atti ufficiali documentano l'attenzione che il nuovo potere presta al cinema, «la più importante di tutte le arti», secondo la nota definizione di Lenin; Lenin stesso se ne occupa in più di una circostanza, e con tanta cura che del complesso delle sue scelte, direttive, indicazioni, prescrizioni ecc. si è potuto mettere insieme una raccolta in volume autonomo, edita a Mosca nel 1963, poi adattata e tradotta dal russo in tedesco[1].

---

[1] *...wichtigste aller Künste: Lenin über den Film. Dokumente und Materialien*, hrsg. von G. Dahlke/L. Kaufmann, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1970.

Sergej M. Ejzenštejn, *Bronenosec Potëmkin*
(La corazzata Potëmkin, 1925).

Per le nostre questioni conviene prendere le mosse proprio di lì.

1. *L'Ottobre di Dziga Vertov.*

Non sorprende che la prima cura del Comitato del Commissariato del popolo per il cinema vada a quel particolare settore dell'industria filmica che riguarda la ripresa e la distribuzione di cinegiornali. La cronaca dei fatti, la documentazione della vittoria e dei progressi rivoluzionari, l'"agitazione" intesa nel suo senso più ampio, come *mélange* di verità e di sprone al futuro, prevalgono inizialmente di gran lunga sul cinema narrativo; appositi «agit-treni» percorrono con il loro carico documentario il paese, il primo dei quali trasporta, fra l'altro, *Godovščina revoljucii* (L'anniversario della rivoluzione, 1918), film di montaggio affidato al giovane Dziga Vertov, allora ai suoi esordi. Presto egli si sarebbe fatto strada come uno dei cineasti di maggior prestigio tra gli esponenti della leva venuta su all'indomani della rivoluzione, legato per interessi e formazione ai gruppi d'avanguardia, e orientato verso princìpi teorici la cui originalità non ha mai cessato di attrarre l'attenzione e destare la curiosità della ricerca storiografica, sia sovietica che occidentale[2].

Che cosa fa propriamente di Vertov "l'inventore del reale", secondo la felice immagine coniata di recente? Il suo culto per lo sguardo immediato, "intuitivo", che vada alle radici delle cose stesse. Intorno al 1918 egli crede di scoprire nella macchina

[2] Importante la monografia del sovietico N. ABRAMOV, *Dziga Vertov*, trad. di C. Masetti, Ed. di Bianco e Nero, Roma 1963, e variamente utili, per quanto riguarda l'Occidente, gli studi di Georges Sadoul, dei due Schnitzer, di Pietro Montani, di Vlada Petrić ecc., oltre che il regesto filmo-bibliografico di S. FELDMAN, *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall, Boston 1979; tra gli ultimi interventi in ordine di tempo, ricordo quelli dei convegni/seminari tenutisi nel 1996 a Metz (*Vertov. L'invention du reel!*, éd. par J.P. Esquenazi, L'Harmattan, Paris 1997) e a Berlino (*Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*, hrsg. von N. Drubek-Meyer/J. Murašov, P. Lang, Frankfurt a.M.-Berlin-Bern 2000), e il volume collettaneo edito in occasione delle Giornate del cinema muto di Pordenone (*Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. by Y. Tsivian, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004).

da presa lo strumento in assoluto più adatto al coglimento e alla registrazione della realtà autentica, di là dalla sua semplice superficie; correlativamente egli insegue il disegno di un nuovo tipo di arte, «l'arte della vita stessa», ossia un cinema di impianto cronachistico, documentario, senza recitazione. Nascono così i cinegiornali degli anni 1919-22, cui fanno seguito i ventitré numeri della *Kinopravda* ("Cineverità") compresi tra il 1923 e il 1925, due dei quali commemorativi di Lenin (*Leninskaja kinopravda*, 1924; *V serdce krest'janina Lenin živ*, Lenin è vivo nel cuore dei contadini, 1925). La personalità di Lenin lo colpisce profondamente. Riferirà Vertov stesso più tardi, in *Ricordi* che cito dalla raccolta dei testi di Lenin sul cinema:

> Con profonda commozione ricordo i minuti, le ore e i giorni in cui ebbi l'occasione di collaborare alle riprese documentarie di Lenin, quando mi si offrì la possibilità di veder parlare la grande guida della rivoluzione dal balcone del Soviet di Mosca, all'inaugurazione di monumenti o durante i suoi storici discorsi ai congressi dell'Internazionale comunista[3].

Approfondendo i princìpi teorici degli esordi, l'autore elabora nel frattempo la teoria del *kinoglaz* ("cineocchio"), il cui manifesto compare sulla rivista di Majakovskij, *Lef*, nel 1922, e si concreta due anni dopo con la realizzazione di *Kinoglaz. Žizn' vrasploch* (Cineocchio. La vita colta alla sprovvista, 1924). Già questo titolo mostra bene l'orientamento della teoria: che poggia, appunto, sull'intento di «utilizzare la cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio»[4]. Simbolo di tutto ciò che non si può vedere a occhio nudo, il «cineocchio vive e si muove nel tempo e nello spazio, percependo e fissando le impressioni in modo del tutto diverso dall'occhio umano»: così diverso, che è anzi piuttosto quest'ultimo a ubbidire alla volontà

[3] ...*wichtigste aller Künste*, cit., p. 187.

[4] Questa e le citazioni seguenti vengono principalmente dalla raccolta di scritti di Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975, pp. 37 sgg.

della cinepresa e a venire da essa «condotto a quei movimenti consecutivi di un'azione che portano nella maniera più breve e chiara la cinefrase al vertice o al fondo della sua soluzione». Vertov dice riassuntivamente:

> L'occhio meccanico, la cinepresa, avendo rinunciato all'impiego di un occhio umano, utilizzato come un taccuino di appunti, respinto e attratto dai movimenti, cerca, sondando il caos degli avvenimenti visivi, la via per il proprio movimento e per la propria oscillazione e sperimenta, estendendo il tempo, smembrando i movimenti, o, al contrario, assorbendo il tempo in se stesso, ingoiando gli anni, schematizzando lunghi processi inaccessibili all'occhio umano...

Sulla base di questi princìpi teorici, di grandissima importanza – in parallelo con quelli dell'avanguardia francese degli anni '20 ("fotogenia", "visualismo" ecc.) – al fine della fissazione delle qualità più autenticamente originali del cinema, Vertov imposta anche la sua attività pratica. Dopo il già citato *Kinoglaz* del 1924, egli realizza in successione *Šagaj, sovet!* (Avanti, Soviet!, 1925), *Šestaja čast' mira* (La sesta parte del mondo, 1926), *Odinnadcatyj* (L'undicesimo, 1928: inteso come anno undecimo della instaurazione del potere sovietico) e infine, nel 1929, *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa): film, quest'ultimo, che per la sua spiccata originalità 'costruttivistica' vanta ormai tutto un corredo di analisi critiche molto dettagliate[5]. Qui davvero il regista ha il diritto di proclamare, come faceva già nei suoi manifesti del *Lef*:

> Io sono il cineocchio. Io sono il costruttore [...]. Io sono il cineoc-

[5] Cfr. in specie B.J.L. SAUZIER, *Dziga Vertov and "Man with the Movie Camera"*, Ph. D. presso la Harvard University, 2 voll., 1982; F. DEVAUX, *"L'homme à la caméra" de Dziga Vertov*, Ed. Yellow Now, Crisnée 1990; V. PETRIĆ, *Constructivism in Film: "The Man with the Movie Camera". A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1987; G. ROBERTS, *The Man with the Movie Camera*, Tauris, London-New York 2000; nonché i saggi di Petrić e della Feldman apparsi, rispettivamente, in *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. by A. Lawton, Routledge, London-New York 1992, pp. 90-112, e in *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. by B. Keith Grant/J. Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit 1998, pp. 40-54.

> chio, io sono l'occhio meccanico. Io, macchina, vi illustro il mondo come io solo posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dell'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti [...]; io confronto tra loro tutti i punti dell'universo, dovunque li abbia fissati. La mia vita è diretta verso la creazione di una nuova percezione del mondo. Così io decifro in modo nuovo un mondo che vi è già conosciuto.

Non esiste più nemmeno propriamente un 'mondo'; esiste solo il soggetto meccanico che si guarda intorno, la *camera* in movimento. Questa infatti, affidata a se stessa, ritrae e 'costruisce' il suo mondo, mette in rilievo quanto cade sotto il suo sguardo; niente più dunque trame o narrazioni o intrecci drammatici precostituiti, ma la sola drammaticità del 'vedere' in senso puro (intuizionismo), ancorché operante secondo determinati criteri di disposizione ritmica e metrica del materiale ritratto. Così documentarismo e ricerca formale si intrecciano in Vertov inestricabilmente, dando luogo senza dubbio a effetti di grande originalità, a un linguaggio filmico inedito anche nell'ambito dell'avanguardia.

Non è possibile tuttavia sottacere l'estremismo, gli aspetti problematici, i limiti di questi risultati di Vertov. Ciò che più colpisce negativamente in *L'uomo con la macchina da presa* è che il presunto 'miracolismo' della *camera*, base della teoria, non riesce poi affatto tale; la costruzione non riesce che a tratti creativa, la creatività spontanea per lo più fallisce. Anzi, proprio quando la *camera* tenta il 'miracolo', la composizione astratta, gli effetti più estremi di stile (accelerazioni, decelerazioni, inquadrature doppie: si vedano in particolare i prodigi fotografici compiuti dall'operatore Michail Kaufman, fratello di Vertov, in talune sequenze, come quella sportiva o quella finale, specchio dell'irruenza e della caoticità della civiltà del Novecento), proprio allora essa finisce con lo svelare i limiti strutturali suoi come di ogni altro strumento espressivo, se viene favorita o accettata la dissociazione semantica dello strumento (o della sua mera funzionalità tecnica) dal significato dell'oggetto rappresentato. È proprio allora che in Vertov la teoria fa difetto, denuncia i suoi limiti; il 'miracolismo' si converte ripetutamente nel più piatto naturalismo (bastino qui le sequenze del traffico cittadino a provarlo), mentre ogni tentativo di deviare da questa linea naturalistica, rinvigorendola con ulteriori effetti di stile, appare come un'intrusione forzata, un che di fastidioso, di artificioso, di arbitrario. A giusta ragione l'Ejzenštejn docente lamentava, tra le «cose infelici di Vertov», tra i suoi «difetti», «il frantumarsi della forma ritmica, allorché il tema descritto si disgrega in più livelli»[6].

Non tocca qui esporre quanto in seguito avviene di lui, più volte intralciato nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni dal controllo burocratico staliniano. Con la fine della Nep e il varo del primo piano quinquennale muta nell'Urss anche l'atmosfera della cultura. Vertov ne risente e comunque, volente o nolente, ne deve tener conto. Tant'è che, pur senza mai rinnegare l'estremismo soggettivistico della teoria da lui elaborata (come prova ancora nel 1935 una sua relazione sulla genesi del *Kinoglaz*)[7], nei successivi esperimenti pratici cui mette mano egli la tiene in sordina o l'attenua, conseguendo eccellenti risultati soprattutto in *Entuziazm* (Entusiasmo, 1930: meglio noto sotto il titolo di *Sinfonia del Donbass*) e in *Tri pesni o Lenine* (Tre canti su Lenin, 1934): dove lo stile sorvegliato e la più armonica e rigorosa costruzione delle sequenze esaltano «alla loro espressione più forte e più valida – come scrive Abramov – tutti i lati migliori della sua capacità registica»[8].

2. *Sergej M. Ejzenštejn: teoria e pratica del cinema classico.*

Il documentarismo di Dziga Vertov, favorito dagli energici provvedimenti di Lenin, segna la prima data importante del rinnovamento del cinema in Russia, della sua maturazione. Ma se questa maturazione non si opera nel vuoto, se essa presuppone un retroterra, ciò non dipende solo da provvedimenti istituzionali. La cultura vi ha altrettanto peso. In tanto il cinema sovietico classico appare un punto di svolta, un nuovo inizio, in quanto

---

[6] S.M. Ejzenštejn, *Stili di regia*, a cura di P. Montani/A. Cioni, Marsilio, Venezia 1993, p. 123.

[7] D. Vertov, *Come è nato e si è sviluppato il "Kinoglaz"*, «Rassegna sovietica», XXXVIII, 1987, n. 1, pp. 149-57 (da «Iskusstvo kino», 1986, n. 2, pp. 70-8).

[8] Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 131.

grazie a circostanze storiche eccezionali (la rivoluzione d'Ottobre), esso risolve e condensa in sé sollecitazioni derivantigli dal magma in ebollizione della cultura russa alle sue spalle. Non se ne coglie culturalmente il processo genetico, non si viene mai davvero a capo del senso della sua classicità, se non si risale indietro nel tempo, fino a quello straordinario crogiolo di tendenze dell'avanguardia artistica, che è la Pietroburgo degli anni '10. Lì trovano la loro origine i gruppi culturali d'avanguardia che più tardi, durante i primi anni della rivoluzione sovietica, si impongono in pittura come nella letteratura, in architettura come nel teatro, nel cinema, nella grafica applicata ecc.; da lì, dal contatto con quei gruppi, in quell'atmosfera, muove i suoi primi passi anche Ejzenštejn. A segnarne la formazione sono soprattutto l'apprendistato teatrale con il grande teorico e regista di teatro Vsevolod E. Mejerchol'd, l'ingresso nella associazione operaia del Proletkul't, la collaborazione con il Lef (Fronte sinistro delle arti), originatosi dal costruttivismo, e fondato e diretto, insieme con la rivista omonima, da Vladimir Majakovskij.

Quando, nel 1924, esordisce come regista cinematografico con *Stačka* (Sciopero), egli lavora ancora all'interno del Proletkul't, in qualità di direttore della sua sezione teatrale. Il film ne risente da più lati e in più sensi. L'influenza del teatro russo d'avanguardia (come anche, mediatamente, quella dell'espressionismo figurativo tedesco, a esempio di Grosz) si manifesta con clamorosa evidenza nella struttura dello scenario, articolato in "parti" corrispondenti ad "atti", nella presentazione allusivo-simbolica dei caratteri (in specie di quelli che nel corso dello sciopero appariranno come agenti provocatori e spie: la "volpe", la "scimmia", la "civetta"), nella stilizzazione dei loro movimenti e dei loro incontri/scontri, in tutto l'intaglio dell'apparato scenografico: scene, scorci, sfondi, macchinari, *silhouettes*, sovrimpressioni ecc. derivano in larga misura proprio dall'armamentario (costruttivistico) del teatro d'avanguardia.

Vero che questo armamentario non è esclusivo. Già ai suoi esordi Ejzenštejn si mostra buon conoscitore e padrone dei mezzi specificamente filmici. Conosce e usa quello che verrà poi teorizzando come "montaggio delle attrazioni"; alle pastoie teatrali, al linguaggio spurio del teatro oppone – come già Vertov –

l'esigenza di un linguaggio filmico in proprio; e al lato della deformazione satirico-avanguardistica pura e semplice oppone, facendo tesoro della lezione di Griffith (si rilevino le analogie con i movimenti di massa durante lo sciopero nell'episodio moderno del griffithiano *Intolerance*), quello di un corposo realismo (macchine e lavoro in fabbrica, masse ondeggianti di operai, cariche poliziesche ecc.). Solo che le varie componenti, le varie ideazioni filmiche, ancorché geniali, restano qui ancora isolate, estremizzate, non risolte, dal punto di vista stilistico, nella mobile unitarietà dialettica, che, grazie a un uso rivoluzionario del montaggio, fa invece la grandezza artistica raggiunta l'anno dopo da Ejzenštejn con *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin). A giusta ragione, in uno scritto del 1934 apparso sulla rivista «Sovetskoe kino»[9], egli stesso si autocritica, riconoscendo di essere stato allora afflitto dalla «malattia infantile del sinistrismo».

Il *Potëmkin* mette vantaggiosamente a frutto l'incontro della cultura di Ejzenštejn con il pathos delle sollecitazioni rivoluzionarie del momento. Solo in apparenza la sua materia è storica. Accade lo stesso che per Griffith: nei confronti della materia narrata – un episodio dell'insurrezione del 1905 – il regista prende posizione non da storico, ma da contemporaneo; narra del 1905 pensando al 1917 e dal punto di vista del 1917; la sconfitta di quella lontana insurrezione può così venirvi presentata, senza inciampi, come una vittoria, e una vittoria più che mai attuale, all'ordine del giorno. D'altro canto il pathos rivoluzionario investe e sollecita la sua arte in forme qui molto più mature che non in *Sciopero*, dando luogo a un netto innalzamento qualitativo della forma filmica. Importa anzitutto notare come questa maturazione di Ejzenštejn avvenga, insieme, dal lato teorico e da quello pratico, realizzativo. La questione se il linguaggio preceda in lui la teoria o la teoria il linguaggio mi sembra vada oggi pacificamente risolta nel senso che, rappresentando entrambi i lati, sotto tutti i punti di vista, una rottura clamorosa con il pas-

[9] Lo cito, nella trad. italiana di F. Di Cesare, dal volume di S.M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998, p. 74.

sato, la loro genesi è simultanea e l'un lato trova sempre appoggio, conferma e verifica nell'altro.

Sono ormai numerose le testimonianze biografiche e autobiografiche di cui disponiamo per un riesame del problema così come si presenta lungo la carriera intellettuale e artistica di Ejzenštejn. Grazie alle sue memorie, alle sue riflessioni di regista, al testo delle lezioni da lui tenute per molti anni all'Istituto cinematografico di Stato a Mosca, è venuto ripetutamente in chiaro, tra l'altro, quanto la sua grandezza artistica sia connessa con la complessità della sua formazione, e con la ricercatezza, l'acribia, la minuziosità che, come artista, egli riponeva nella predisposizione e preparazione del suo lavoro. In particolare, sulla base dei suggerimenti e dei consigli che da maestro egli dava ai suoi allievi, delle spiegazioni, degli interventi, dei diagrammi e degli schizzi grafici in cui veniva traducendo l'insegnamento orale (poiché – diceva – «un regista deve essere in grado di fissare in disegni le idee delle sue soluzioni figurative»), è facile riscontrare nelle lezioni, di là da ogni preoccupazione pedagogica, una coerente linea di ricerca utilissima a far luce anche sulle sue idee artistiche, non solo per i continui riferimenti e rapporti istituiti con i film, ma per gli esempi qui e là forniti al fine di una concretizzazione pratica della teoria, di una utilizzazione in concreto dei princìpi compositivi.

Proprio qui si inserisce – sia teoricamente come praticamente – la questione del ruolo innovativo del montaggio. Tutti sanno che nella teoria di Ejzenštejn il montaggio svolge una funzione centrale[10]. «Determinare l'essenza del montaggio», sostiene il regista, «significa risolvere il problema del cinema come tale»: sia nel senso puramente tecnico che in quello estetico della questione. Come tecnica, infatti, esso penetra in tutti gli «ordini» dell'opera cinematografica, a partire dal fenomeno di base del cinema, la singola inquadratura (già «intesa come complesso di montaggio»), tramite il legame delle diverse inquadrature tra lo-

[10] Si vedano soprattutto gli scritti raccolti nei due volumi di S.M. EJZENŠTEJN – entrambi a cura di P. Montani – *Teoria generale del montaggio*, con un saggio di F. Casetti, e *Il montaggio*, con un saggio di J. Aumont, Marsilio, Venezia 1985 e 1986.

ro («montaggio vero e proprio»), fino alla totalità compositiva dell'opera nel suo insieme. Che cosa caratterizza specificamente il montaggio e, di conseguenza, anche il suo embrione, l'inquadratura? Ejzenštejn risponde: «La collisione. Il conflitto tra due pezzi che si trovano l'uno accanto all'altro». Questo principio, che il montaggio sia sempre comunque conflitto, discende a sua volta dall'assunto che il conflitto sia il «fondamento dell'arte in generale». Si tratta – egli spiega in un saggio del 1929, *Drammaturgia della forma cinematografica*, donde qui vengo citando[11] – di una particolare realizzazione «in immagine» della filosofia del materialismo dialettico (tanto che il saggio porta per sottotitolo «L'approccio dialettico alla forma cinematografica»):

> Fondamento dinamico di questa filosofia è una concezione *dinamica* delle cose: l'esistente come nascita continua dall'interazione di due opposte contraddizioni. La sintesi che *nasce* dalla contraddizione di tesi e antitesi. Allo stesso modo questa concezione dinamica è fondamentale per la giusta comprensione dell'arte e di tutte le forme artistiche. Nel campo dell'arte questo principio dialettico di dinamica si incarna nel *conflitto* come principio fondamentale dell'esistere di ogni forma e genere artistico.

Passiamo così dalla funzione tecnica a quella estetica del montaggio, in quanto esso fa – esteticamente – da supporto e strumento primario degli effetti evocativi della costruzione filmica, quali Ejzenštejn viene studiando soprattutto nel volume, più tardo, edito con il titolo *La natura non indifferente*. Il nocciolo problematico del testo, risultante da un accorpamento di scritti che, pur frammentari e parzialmente incompiuti, privi di una vera struttura sistematica, costituiscono egualmente il maggior sforzo teorico dell'ultimo Ejzenštejn, è quello che all'inizio indica l'autore stesso: il problema della rappresentazione e dell'atteggiamento verso il rappresentato. Uno dei mezzi di cui dispone l'artista per esprimere questo atteggiamento è la «composizione». Ejzenštejn dice:

[11] EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, cit., pp. 19 sgg.

> L'atteggiamento nei confronti del rappresentato deve manifestarsi attraverso il modo in cui viene mostrato ciò che si rappresenta. Si pone così il problema dei metodi e dei mezzi che dovranno servire per elaborare la rappresentazione in modo tale che, insieme al suo *che cosa*, essa manifesti anche il suo *come*: come la considera l'autore e come questi intende che gli spettatori percepiscano, accolgano e comprendano ciò che essa rappresenta[12].

Ora una «composizione autentica» deve sempre essere, secondo lui, insieme «organica» e «profondamente umana». Da un lato, certo, «la composizione prende gli elementi strutturali del fenomeno rappresentato e con essi determina le leggi della costruzione dell'oggetto»; ma dall'altro, così facendo, «essa trae innanzitutto tali elementi dal comportamento emozionale dell'uomo, il quale comportamento, da parte sua, è legato al *vivo sentimento del contenuto* dei fenomeni di volta in volta rappresentati». Di qui la insistenza con cui l'autore batte sull'indispensabile ricerca del pathos, sulla funzione che in un'opera d'arte (a cominciare dalla sua propria) ha l'«effetto patetico dell'insieme». Come spiega adeguatamente soprattutto nella quarta parte del testo[13], per «non indifferente», detto della natura, egli intende appunto patetico, «emozionale»: ossia, dal punto di vista dell'estetica, evocativo. In questo senso la sua estetica ha un carattere fortemente antropomorfico, rilevato a dovere da Montani nell'introduzione al testo.

Non è un caso che anche le pagine dei due volumi sul montaggio siano animate dagli stessi intenti e impregnate dagli stessi riferimenti al mondo dell'uomo, alla soggettività. Abbiamo visto infatti che, perché sorga una vera composizione nel senso dell'arte, una raffigurazione esteticamente valida, occorre che essa poggi su fattori emozionali. Al montaggio spetta proprio il compito creativo di conferire un senso alla rappresentazione o di elaborare la rappresentazione a «immagine», quest'ultima intesa – cito di nuovo l'autore – «come una generalizzazione del fenomeno nella sua essenza». «La rappresentazione è nell'inquadratura. L'immagine è nel montaggio», egli asserisce, specificando subito di seguito: «Il montaggio ha una doppia funzione: di rappresentazione narrativa e di immagine ritmicamente generalizzata – sempre che si tratti di un'opera d'arte»[14].

[12] S.M. EJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981, pp. 3 sgg.
[13] *Ibid.*, pp. 231 sgg.

Il semplice livello della rappresentazione resta completamente muto a riguardo dell'essenza dell'uomo, del mondo umano. Solo quando le diverse rappresentazioni sono individuate e scelte, tra tutti i possibili aspetti di un dato tema, in modo tale che la loro correlazione «faccia affiorare nella percezione e nei sensi dello spettatore l'*immagine* più completa ed esauriente del tema stesso», solo allora il «mondo» ci viene restituito davvero nella sua profondità; perché solo allora dalla unificazione di più rappresentazioni nella coscienza sorge, con l'«immagine», anche il loro senso. «Ciò significa – commenta, riassumendo, Casetti nel saggio premesso alla *Teoria generale del montaggio* – che in ogni raffigurazione autentica l'oggettività del raffigurato non si dà senza la soggettività del raffigurante: l'immagine è una immagine di qualcosa proprio perché manifesta l'*atteggiamento* di chi opera su e attraverso essa». Mediante il principio costruttivo del montaggio viene così assicurato l'antropomorfismo estetico che sta giustamente tanto a cuore a Ejzenštejn e su cui egli torna ancora nelle conclusioni di questo stesso testo:

> L'uomo, il comportamento umano e i rapporti umani non si trovano solo nel soggetto, solo nella *rappresentazione*. In modo altrettanto stabile l'uomo sta a fondamento dei princìpi e delle regolarità costruttive dell'arte [...]. Il montaggio come metodo di realizzazione dell'unità a partire da tutta la varietà delle parti e delle sfere che compongono l'opera sintetica deve prendere come modello vivo l'integrità dell'uomo ristabilita nella sua pienezza[15].

Benché queste rilievi siano il frutto di riflessioni per lo più tarde, a posteriori, essi – ripeto – ci aiutano a meglio penetrare e comprendere anche l'attività pratica di Ejzenštejn, a chiarire le

[14] EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 283.
[15] *Ibid.*, pp. 406, 412.

fonti del suo approdo – ben oltre il soggettivismo estremistico degli inizi (e anche dell'avanguardia del Proletkul't, del Lef, di Vertov ecc.) – alla classicità del *Potëmkin*: a quella che lui stesso definisce, scrivendone da teorico, «l'unità organica nella composizione d'insieme del film». Teoria e pratica qui si sorreggono reciprocamente. I princìpi teorici del montaggio mediano, in sede poetica, la scoperta del giusto punto di vista, grazie a cui lo scontro dialettico tra le inquadrature («montaggio delle attrazioni») viene convogliato sotto una «immagine» o un'idea, a fungere da asse tematico portante. Così, con siffatto ritrovamento, gli effetti e stilemi formali dell'avanguardia, i suoi simbolismi allusivi, i suoi tratti deformanti ecc., non vanno affatto perduti, non vengono rinnegati né accantonati, ma sono piuttosto accolti entro complessi più vasti, nell'«unità organica» della sequenza o del nesso tra sequenze. Il particolare vi appare come momento del generale, il generale – l'asse ideologico-poetico del tema in oggetto – come risultato della dialettica dei particolari. Di là dagli esperimenti linguistici rapsodici, lasciati a se stessi, dell'arte degli anni immediatamente posteriori alla rivoluzione, nasce un linguaggio rivoluzionario affatto nuovo, elaborato anche sotto il profilo teorico in precise forme e categorie oggettive.

Non è per altro solo il linguaggio, nel *Potëmkin*, a subire questa trasformazione. La struttura stessa del film esibisce un'articolata dialettica interna, per la cui intelligenza pure oggi disponiamo di documenti e materiali molteplici: sia dei non pochi passi degli scritti di Ejzenštejn che ce ne forniscono un'interpretazione autentica, sia dei contributi di una letteratura critica spintasi talora molto in profondo[16]. Oltre che principio del linguaggio del film in generale, la dialettica diventa qui chiave di volta della sua struttura. Che il tutto si articoli in parti e le parti ubbidiscano alla stessa legge del tutto è per il regista il pre-

[16] Insostituibili i lavori di B. AMENGUAL, segnatamente la sua monumentale monografia *¡Que viva Eisenstein!*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1980, pp. 150 sgg., e lo studio specifico che fa da guida al film, *Le Cuirassé Potemkine*, Nathan, Paris 1992; rilievi importanti, per i problemi qui accennati, anche in J. GOODWIN, *Eisenstein, Cinema, and History*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1993, pp. 57 sgg.

supposto della «unità organica» cercata. Gli episodi differiscono sì l'uno dall'altro, nella forma oltre che nel contenuto, ma ricavano la loro omogeneità dalla circostanza di essere tutti parimenti interessati da uno stesso sistema di riprese, echi e scambi reciproci; oggetti, immagini, idee vi si legano sia internamente che tra loro; ogni soluzione drammatica parziale innesca il passaggio ad altro momento, il quale figura di nuovo, a sua volta, come l'esito del conflitto precedente e come il punto d'avvio di un ulteriore, superiore sviluppo. Si ha così nel film un contrappunto di tempi ritmici alternati (la calma delle ore di riposo dei marinai; l'agitazione provocata nell'equipaggio dalla distribuzione della carne verminosa, cui segue, dopo un'altra stasi, lo scoppio della rivolta; la mestizia della sequenza del funerale del marinaio ucciso, cui tiene dietro la sequenza incalzante della scalinata di Odessa; la lenta ripresa del largo da parte della corazzata, che lascia il campo agli affannosi preparativi per il combattimento, culminanti poi, di nuovo, in uno scarico di tensione), tali da riprodurre, con il loro nesso, il ritmo della mobilità del tutto. Ancorché 'ideologica', questa struttura mantiene, in pari tempo, carattere antropomorfico: «non si tratta di pensiero organizzato», dice bene Amengual, «ma di una idea/sentimento, di uno zampillio intuitivo, 'poetico', sotterraneo, emozionalmente orientato»[17]. Proprio in ciò sta il suo valore artistico primario; proprio ciò dota il *Potëmkin* di quella perfezione espressiva che lo eleva d'un colpo al rango della classicità.

3. *Vsevolod Pudovkin: l'alba di un nuovo mondo.*

La seconda personalità di rilievo, dopo Ejzenštejn, del cinema classico sovietico è quella di Vsevolod I. Pudovkin. Come a Ejzenštejn, si attaglia in pieno anche a lui, per le ragioni che vedremo subito, la qualifica di grande novatore. Nativo di Penza, presso Saratov, trasferitosi a Mosca per i suoi studi e quivi laureatosi in ingegneria chimica, ma cultore fin da giovanissimo di arti co-

[17] AMENGUAL, *Le Cuirassé Potemkine*, cit., p. 83.

me la pittura, la letteratura e la musica, al cinema viene iniziato da Lev Kulešov, eccentrica figura di pioniere – nel trapasso del cinema russo alla fase sovietica – dal triplice punto di vista creativo (come scenografo prima, poi come regista), teorico (enfatizzazione tecnica del ruolo del montaggio) e didattico (fondazione di un laboratorio sperimentale di cinema). Ora nel 1920 Pudovkin si iscrive all'Istituto superiore di cinematografia di Mosca, dove studia recitazione con Vladimir Gardin; ma poco dopo, insoddisfatto dei criteri di insegnamento di Gardin, troppo convenzionali, entra a far parte del collettivo diretto da Kulešov. Il suo apprendistato avviene con lui. Sotto la sua guida, lavora per circa un quinquennio, segnalandosi ben presto come uno degli allievi più dotati di talento e – ricorda lui stesso in uno scritto autobiografico – «facendo letteralmente tutti i mestieri: il soggettista, lo scenografo, l'attore, l'amministratore, l'aiuto regista e, infine, il montatore». In qualità di attore, interpreta tra l'altro magistralmente la figura di un industriale americano in viaggio nell'Unione sovietica subito dopo la rivoluzione (*Neobyčajnye priključenija Mistera Vesta v strane bol'ševikov*, Le straordinarie avventure di Mr West nel paese dei bolscevichi, diretto da Kulešov nel 1924); così come, cinque anni più tardi, sarà ancora l'eccellente interprete di *Živoj trup* (Il cadavere vivente, 1929), film di Fëdor Ocep tratto da Tolstoj.

Nel frattempo egli viene maturando i tratti originali della sua propria personalità artistica, sia come teorico che come regista. Da questa duplice esperienza pratico-teorica nascono durante il triennio 1926-28, nel campo della teoria, i saggi sulla regia, sulla sceneggiatura e sul montaggio che, insieme con il libro *L'attore nel film* (1934), racchiudono i princìpi fondamentali della sua teoria del linguaggio filmico e della sua prassi creativa. Senza affatto mai disconoscere i debiti contratti verso l'apprendistato con Kulešov, qui Pudovkin non solo ne rielabora le idee, ma ne opera un deciso e risolutivo superamento, segnatamente a riguardo del montaggio, che – non altrimenti da Ejzenštejn – anch'egli considera la «base estetica del film», la vera lingua del regista. Quello che per lo scrittore è lo stile della frase, per il regista è il suo modo individuale e peculiare di montaggio, cioè lo strumento tramite cui viene operata la costruzione del film. Egli dice:

> L'espressione "girare un film" è del tutto falsa e deve sparire dall'uso. Un film non è girato, bensì costruito con singoli fotogrammi e con le scene che ne costituiscono il materiale grezzo [...]. Da ciò risulta che l'importanza del montaggio e il relativo ciclo di problemi non si esauriscono nella successione contenutistica delle scene o nella istituzione di un ritmo. Il montaggio è quel momento creativo per cui da una fotografia inanimata scaturisce la viva forma cinematografica[18].

E assai più tardi, nel dopoguerra, approfondendone il concetto senza però alterarlo, verrà parlando ancora del «montaggio in senso lato come scoperta delle connessioni intrinseche dei fenomeni reali»:

> Per me il montaggio non è, come lo concepisco attualmente, la somma dei singoli pezzi ripresi o l'esecuzione dei tagli nelle singole scene; d'altro canto, io non propongo la sostituzione di questo termine con il concetto piuttosto generico e formale di "composizione". Il montaggio è la scoperta onnilaterale, realizzata con tutti i possibili metodi, dei nessi esistenti tra i fenomeni della vita reale e la loro rappresentazione nelle opere filmiche. Il montaggio definisce, in quest'accezione, il grado di cultura del regista, che gli consente non solo di conoscere ma anche di interpretare rettamente la vita. Esso determina inoltre la sua facoltà di osservare la vita, di esaminare e meditare con originalità le proprie osservazioni. Infine il montaggio condiziona il talento stesso del regista, che gli permette di tradurre il nesso intrinseco e riposto dei fenomeni reali in una connessione chiara, tangibile, evidente di per sé.

Ciò richiede, secondo lui, il nesso più stretto con l'ideazione del film ("montaggio a priori") e la rigidezza della sceneggiatura, già apprestata preventivamente, già predisposta fin nei dettagli per le riprese (cosiddetta "sceneggiatura di ferro"). Cito di nuovo le parole stesse di Pudovkin:

> È questo lavoro preparatorio quello che crea lo stile, cioè l'elemento che condiziona il valore di qualsiasi opera d'arte. Le diverse po-

---

[18] Cito, qui come sopra e in seguito, dalla raccolta degli scritti principali di V. PUDOVKIN, *La settima arte*, a cura di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma 1961, pp. 119-20. Le altre citazioni rimandano alle pp. 88, 249, 253, 267-8.

sizioni della macchina da presa (*campo lungo*, *primo piano*, *dal basso*, ecc.), tutti i mezzi tecnici che legano un pezzo al successivo e ai seguenti, tutto ciò che costituisce il valore intrinseco di una scena deve essere stabilito con esattezza, perché, in caso contrario, si incorrerebbe in errori che sarebbe poi impossibile eliminare. Perciò la *sceneggiatura* (cioè la forma tecnica del soggetto) non è che la definitiva precisazione di ogni particolare, con la descrizione di tutti i mezzi tecnici necessari alla ripresa.

Si capisce come questa teoria della costruzione filmica rigida, a mezzo della concatenazione e coesione di pezzi predisposti, dovesse suscitare in Ejzenštejn, teorico della sceneggiatura aperta e di un montaggio per contrasto, per "collisione", le più ampie ed esplicite riserve. In un suo scritto del 1929, *Fuori campo*, egli rievoca la lite accesasi in proposito con Pudovkin solo qualche mese prima, in piena attività creativa per entrambi. A Pudovkin rimprovera essenzialmente di trascurare il principio che «il fondamento dell'arte in generale è il conflitto», e che il montaggio – questa «particolare realizzazione "in immagine" della dialettica» – esprime in forma concentrata, al suo più alto livello di chiarezza, proprio questo perenne stato (artistico) di conflitto.

Allievo della scuola di Kulešov, Pudovkin – egli scrive – difende a spada tratta il concetto di montaggio come *concatenazione* di pezzi. Una catena. Una catena di *mattoncini*. I mattoncini, l'uno accanto all'altro, *espongono* un pensiero. Io gli contrappongo il mio punto di vista sul montaggio come *collisione*. Il luogo in cui vengono a collisione due dati è il luogo in cui si *produce* un pensiero. Dal mio punto di vista, la concatenazione non è che uno dei possibili *casi parziali*[19].

Poiché, in coincidenza e in stretta connessione con la loro attività teorica, entrambi vengono frattanto sviluppando la loro rispettiva prassi di artisti, nulla meglio del confronto tra le due prassi può illuminare queste divergenze intrinseche. Ci si intenda bene: porre fianco a fianco, e a contrasto, Ejzenštejn e Pu-

[19] EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, cit., p. 11.

dovkin non significa altro se non raffrontare tra loro due strade diverse all'interno di un unico complesso problematico: quello del cinema sovietico classico. Come ho già ricordato sopra, parlando di Ejzenštejn, il linguaggio del cinema sovietico destinato a divenire classico è la risultante ultima dell'intreccio di una pluralità di fattori, dove l'avanguardismo artistico rivoluzionario opera in unità con le sollecitazioni derivanti dalla rivoluzione in senso politico sociale, spingendo i cineasti al ritrovamento dei princìpi di un linguaggio filmico nuovo, il più adatto per l'espressione della nuova realtà.

Ejzenštejn e Pudovkin sono alla testa del movimento. (Parallelo ma diverso, come pure già esposto, l'itinerario di Dziga Vertov.) Il loro periodo aureo coincide con quello della Nep. Durante questi anni l'impegno dei due registi è rivolto in comune alla creazione di una drammaturgia filmica originale, che dia il peso dovuto e sbalzi a tutto rilievo le possibilità artistiche del cinema nei confronti delle altre arti. Le divergenze tra i due toccano quei punti, per altro già largamente noti grazie ai tanti studi della storiografia (da Jay Leyda ai sovietici Lebedev e A.V. Karaganov, e ad altri studi occidentali più recenti)[20], dove più si radicano i motivi delle loro opposte inclinazioni linguistico-espressive, delle loro opposte teorie circa la natura e il ruolo del montaggio. Mentre Ejzenštejn elabora la struttura formale del *Potëmkin* in base agli stilemi dialettici del cui uso e senso ho già trattato, Pudovkin dà nella sua trilogia classica – *Mat'* (La madre, 1926, dal romanzo di Gor'kij), *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo, 1927) e *Potomok Čingis-Chana* (Il discendente di Gengis Khan, 1928: in Occidente più noto con il titolo *Tempeste sull'Asia*): tre opere che sono tra i massimi risultati del cinema muto, non solo sovietico – la conferma pratica

[20] Delle monografie su Pudovkin, quella russa di Karaganov (1973), non tradotta, è ampiamente citata e sunteggiata nel capitolo pudovkiniano del volume di H. MARSHALL, *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*, Routledge, London-Boston 1983, pp. 35 sgg.; ma si veda anche, più di recente, A. SARGEANT, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, I.B. Tauris, London-New York 2000, con capitolo conclusivo specifico sulla «controversia Ejzenštejn/Pudovkin» (pp. 168-92).

dei suoi princìpi teorici, cioè della costruzione filmica a mezzo del montaggio per accorpamento o concatenazione o coesione di pezzi. Circa i film della trilogia, realizzati con l'apporto influente di personalità quali l'aiuto regista Doller, lo scenarista (e rinomato drammaturgo) Natan Zarchi e l'operatore Anatolij Golovnja, è legittimo parlarne nel loro insieme, come fa lo stesso Pudovkin ricordandoli nell'autobiografia, «perché – vi dice – costituiscono una fase organica e compiuta della mia storia artistica» e documentano gusti e tendenze della poetica cui essi si attengono: il primo, *La madre*, concentrando nell'unità drammatica di un punto focale la ricchezza dei mezzi espressivi offerti dal montaggio (nessi tra inquadrature nelle sequenze, nessi delle sequenze tra loro); il secondo, *La fine di San Pietroburgo*, dosando e stemperando gli elementi drammatici, la concitazione del racconto, in un ritmo più disteso, dove si vede bene come la coesione la vinca nettamente sulla "collisione" (alla quale ultima il montaggio non ricorre se non in determinati nodi precostituiti dello sviluppo dello scenario); il terzo, *Tempeste sull'Asia*, accentuando di nuovo, e ancor più, la piana linearità della disposizione e successione narrativa delle immagini. Giustamente Karaganov parla per essi, in un passo riferito da Marshall[21], di film che «sono il linguaggio poetico dell'epica e la concreta espressione della sua peculiarità».

Queste divergenze teorico-pratiche tra Ejzenštejn e Pudovkin nella impostazione dei princìpi del linguaggio filmico non costituiscono per loro materia di contrasto solo sul terreno formale. Esse dipendono da altri fattori, più concreti: anzitutto, dalla loro diversa formazione (che in Ejzenštejn è molto più legata alle correnti dell'avanguardia artistica del primo Novecento), e, in secondo luogo, dalla diversità delle loro scelte tematiche e storiche. La storia in Ejzenštejn non è mai altro che un momento del presente; Pudovkin si fa invece l'appassionato cantore dello sgretolamento e del crollo dei rapporti di classe vigenti nel mondo del passato (arcaico, feudale, zarista) e di questo stesso mondo in tutta la sua artificiosa monumentalità, mondo che

[21] MARSHALL, *Masters of the Soviet Cinema*, cit., p. 39.

si incarica di spazzar via come una bufera l'avvento del proletariato al potere, il suo nuovo ruolo nell'agone della storia. Dove Pudovkin riesce massimamente efficace è proprio nella rappresentazione di questo trapasso, di questo baluginare dell'alba di un mondo nuovo. Insieme con l'epica del racconto, si movimenta qui anche la sua forma filmica. Lo stile della trilogia appare, da tale punto di vista, imponente: si pensi alla disposizione del materiale nelle inquadrature e all'evidenza plastica volta per volta conferitagli, anche tramite un ricco giuoco di scorci, dettagli, angolazioni ecc. (quello che nell'autobiografia Pudovkin chiama «il segreto della ritrattistica»); o, in certe sequenze della *Madre* (l'arresto di Pavel), della *Fine di San Pietroburgo* (l'ingresso del contadino nell'ufficio del direttore di fabbrica) e di *Tempeste sull'Asia* (la furia di Amagalan truffato dai grossisti di pelli), soprattutto nella trascinante sequenza finale di quest'ultimo film, agli effetti conseguiti dal ritmo del montaggio a pezzi brevi: didascalie, oggetti, simboli esplodono con veemenza, si proiettano in volto allo spettatore, si trasformano – per altra via, ma con forza non minore di quanto avviene in Ejzenštejn – in un grandioso inno di civiltà e liberazione: si direbbe forse meglio dicendo, nella celebrazione di ciò che può e sa fare il popolo quando si leva in piedi con fierezza, cosciente della sua forza.

Salta agli occhi di tutti la qualità e, insieme, la specificità del linguaggio filmico di Pudovkin, novatore in senso pieno. È, il suo, un linguaggio che fa leva sulla messa a punto delle forme dell'epica per il cinema. Esso si fonda, più specificamente, su una ricercata e marcata aderenza a forme realistico-simboliche di rappresentazione, distinte da quelle di Ejzenštejn per almeno due aspetti: che di norma i simboli in Pudovkin si giustappongono alle immagini, anziché venirne ricavati, e che nel nesso dialettico massa-individuo Pudovkin accentua piuttosto il lato dell'individuo, del suo destino privato, della «vita interiore del personaggio».

Ciò non manca di introdurre anche qualche elemento di stridore. L'accentuazione unilaterale di singoli momenti di un complesso, il cui senso scaturisce dal suo insieme, va talora a detrimento non solo della compiutezza dell'espressione filmica, ma della fedeltà di Pudovkin ai suoi propri assunti. Per quanto egli

dichiari in più occasioni: «La teoria deve essere confortata dalla pratica e la pratica deve universalizzarsi in teoria», questo rapporto non si mantiene poi sempre e ovunque al livello più alto; come osserva ancora di recente la Sargeant[22], la teoria finisce con l'avere in lui, sul piano dei riflessi filmici, un ruolo meno direttamente incisivo che in Ejzenštejn.

Meno geniale di Ejzenštejn, più di lui ancorato a forme narrative che non sfuggono al rischio dello squilibrio, o che inclinano e si lasciano trarre a scivolare, in determinate occorrenze, dal lato del convenzionalismo (come accade in specie dopo la fine dell'esperimento della Nep), o che si aprono facilmente a suggestioni eclettiche (per fare solo due esempi, il Chaplin di *A Woman of Paris* e il Pabst weimariano), Pudovkin va comunque senz'altro accolto nel novero degli autori che hanno maggiormente contribuito a dare al cinema veste e dignità d'arte: appunto – ripeto quanto anticipato in apertura – come la seconda personalità di rilievo del cinema classico sovietico.

4. *Aleksandr Dovženko: natura come cultura.*

Quando da Ejzenštejn e Pudovkin trascorriamo alla terza personalità di rilievo del cinema classico sovietico, l'ucraino Aleksandr P. Dovženko, i problemi critici che ci vengono incontro appaiono già notevolmente diversi: sia per la diversa appartenenza geografica di Dovženko, sia perché la sua classicità data da un periodo più tardo e si lega a un contesto storico in rapido corso di mutamento. Di estrazione contadina, discendente da avi e genitori analfabeti, egli avverte subito un interesse istintivo e mostra una istintiva sensibilità per ciò che riguarda l'immediatezza naturale della vita dell'uomo, il senso profondo del legame esistente tra uomo e natura, imprescindibile per l'artista (per quell'artista che egli si sente di essere). «Le grandi domande sulla vita e sulla morte – ricorda nell'autobiografia (1939) – colpivano talmente la mia immaginazione infantile che si sono radicate in me

[22] SARGEANT, *Vsevolod Pudovkin*, cit., p. 171.

permeando la mia opera nelle più svariate manifestazioni». E poco oltre aggiunge:

> Il secondo elemento della mia infanzia, determinante ai fini della mia attività creativa, fu l'amore per la natura, un esatto sentimento della bellezza della natura. Sulla Desna la falciatura si svolgeva in un luogo meraviglioso. Finché vivrò resterà nella mia memoria come il posto più bello della terra [...]. Non vedo quel posto da venticinque anni. So che è diventato diverso, perché anch'io ora sono diverso e non è necessario che torni a vederlo. Ormai vive nella mia opera. Ho sempre pensato e penso ancora che un uomo privo di un profondo amore per la natura non può essere un artista[23].

Prima ancora che al cinema, la sua passione artistica si dirige alla pittura; lasciata la quale, egli entra come regista cinematografico negli stabilimenti di Odessa. Lì, a margine degli ambienti del cinema sovietico ufficiale, matura la sua personalità, che si manifesta pubblicamente per la prima volta con *Zvenigora* (La montagna incantata, 1928) – quarto dei film cui mette mano, ma, sotto il profilo della qualità, suo vero film d'esordio – e che si impone poi definitivamente con quello che viene a giusta ragione considerato il suo capolavoro dell'epoca del muto, *Zemlja* (La terra, 1930).

Non è naturalmente un caso che si tratti per lui di una riuscita a margine. Occorre esaminarne la specificità, tenendo conto, oltre che della fisionomia personale del regista, del contesto entro cui egli opera. Ora le matrici dell'arte di Dovženko si prospettano sì, da un lato, come di più facile ricostruzione e intelligenza che non quelle degli altri classici sovietici, poiché egli si forma artisticamente del tutto al di fuori dei complicati rapporti con il passato prerivoluzionario delle tendenze artistiche degli anni '20, anzi già direttamente in rapporto organico con i problemi della società sovietica all'altezza del tramonto della Nep; ma dall'altro, e proprio in ragione di tale rapporto, esigono per venir comprese un'attenta ricognizione di ciò che sta alle loro

[23] A.P. DOVŽENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, a cura di U. Silva, Mazzotta, Milano 1973, p. 20.

spalle, di quello che è il loro retroterra storico e geografico: cioè a dire l'Ucraina contadina, uscita fuori dalla rivoluzione con animosi fermenti indipendentistici, e di cui Dovženko – respingendone l'indipendentismo a favore dell'integrazione del paese nella repubblica federale dei soviet – si fa con *Zvenigora* il lirico e ispirato cantore.

Questo lirismo acquista tanto maggior rilievo se messo a confronto con altre importanti esperienze liriche del suo tempo, come a esempio la poesia di Esenin. Ci sono senza dubbio, tra i due, temi comuni: lo spirito popolaresco-contadino, l'attaccamento alla patria, il legame dell'uomo con la terra e la natura in generale, la forza ctonia, 'animistica', di quest'ultima. Fino a che Esenin si presenta come «araldo dell'amata Russia» («Mia Russia, legnosa Russia!/ Sono il tuo solo cantore ed araldo./ Ho nutrito di menta e di reseda/ la tristezza dei miei versi ferini») e con i suoi versi proclama che «vive in lui la primigenia impronta/ del monello campagnolo», – fino a qui qualche analogia è possibile, in specie proprio con il mondo spirituale creato da *Zvenigora* (mitologia, immaginismo, rutilanti accensioni fantastiche). Solo che il popolaresco di Esenin è sempre filtrato dal colto, accompagnato da un certo gusto e anche una certa ostentazione dello scandalismo, del tutto estranei a Dovženko, e costantemente incline a scivolare verso toni cupi, pessimistici; mentre il lirismo di Dovženko fa tutt'uno con il popolaresco, con l'ingenuità contadina allo stato puro.

Da questo punto di vista – centrale per la comprensione di tutta la sua arte – il simbolo di Zvenigora, la montagna che custodisce il mitico tesoro d'Ucraina e ne racchiude così insieme il segreto, lo spirito vitale del popolo, è e rimane la costante molla riposta dell'attività di Dovženko, sia in ciò che esso ha di autenticamente spontaneo, di popolare, sia nel suo nocciolo di superstizione ancestrale, che ostacola o frena lo sviluppo civile perseguito dal socialismo, il traguardo del potere operaio cosciente. L'autore è talmente imbevuto della duplice implicazione del suo simbolo che i suoi film successivi – *Arsenal* (1929), il già citato *La terra* e il già sonoro o, meglio, postsonorizzato *Ivan* (1932) – affrontano, tutti senza eccezione, singoli aspetti di questa difficile e contraddittoria dialettica dello sviluppo: *Arsenal*, mettendo di fronte il nazionalismo ucraino all'internazionalismo proletario del suo "immortale" protagonista, simbolo dell'immortalità della rivoluzione, che neanche le fucilate riescono a uccidere ("Qui converrà in primo luogo stabilire che siamo uomini e, come tali, tutti ucraini", dice orgogliosamente il protagonista); *La terra*, toccando, in mezzo a una profusione anche più sentita di lirismo, il delicato tasto della collettivizzazione e della industrializzazione dell'agricoltura; *Ivan*, il cui tema è la battaglia per la costruzione di una diga sul Dnepr capace di dare forza elettrica e industriale ai villaggi contadini, ponendo l'accento sulla formazione culturale dei contadini poveri e toccando anch'esso di striscio – pur senza la straordinaria irruenza lirica, rimasta ineguagliata, della *Terra* – il problema del rapporto tra agricoltura e processo accelerato di industrializzazione dell'Urss.

In tutti permangono, dominanti, tratti della visione panica della natura propria della sensibilità di Dovženko. La sua arte non contempla, come quella di Ejzenštejn e Pudovkin, rotture drammatiche, violente opposizioni. Caratteristico che di *Ivan*, dove le opposizioni pure ci sono, il regista, presentandolo, tenga a sottolineare in forma espressa come si tratti di un film «assolutamente privo di situazioni di contrasto» e ne rivendichi «la semplicità della composizione formale, l'assenza di primi piani e dello scompiglio che generano sullo schermo, la soppressione di un montaggio frammentario, la mancanza di scorci a effetto e di una visione caleidoscopica»[24]. Lì e altrove, anche quando intervengano tragedie, è il lirismo a prevalere, il ritmo quieto, pacato, dello svolgersi dei fenomeni della natura, del loro divenire naturale. La natura ha sempre di nuovo rispondenza nello spirito umano, e lo spirito umano nella natura; così come il peso della tradizione atavica, dell'elemento rituale (si vedano, in *Arsenal*, l'immobilità e la ieraticità delle figure contadine al centro del quadro), conserva altrettanta forza drammatica delle scelte di vita consapevoli. È talora anzi proprio la vitalità primitiva e istintiva dei personaggi a definirne la fisionomia e a conferire significato a certi passaggi narrativi, a prima vista sorprendenti, come

[24] *Ibid.*, p. 64.

avviene con la sequenza della danza che nella *Terra* Vasilij improvvisa quasi per un impulso segreto, subito prima di venire abbattuto a tradimento dalla fucilata di un kulak.

Non si confonda per altro la spontaneità con l'incultura. Sotto il profilo della maturità linguistica, resta naturalmente vero che, pur con queste sue specificità, il cinema di Dovženko figura come altrettanto classico – allo stesso titolo e nello stesso senso – di quello dei classici cinematografici sovietici per antonomasia. Che esso faccia del fattore naturale il nucleo poetico della sua resa espressiva non significa la sua estraneità alla cultura, tanto meno sopprime l'alto valore d'arte che vi si contiene. «La campagna che Dovženko ritrae», si è scritto di recente, «non è natura ma cultura, cultura creata da materiali naturali come è sempre la cultura»[25]. Si può dunque a giusta ragione dire di lui, come dice Lebedev (pur non sempre adeguatamente comprensivo verso i risultati ultimi della sua arte):

> Dovženko è un novatore nel senso migliore della parola, poiché nelle sue opere la novità del contenuto si fonde organicamente con la novità della forma. Ignora il formalismo, la sperimentazione fine a se stessa, le novità inventate al tavolino per puro amore delle novità [...]. Egli pensa in forma di racconti e canzoni, come pensavano i cantori popolari e gli autori delle leggende, delle fiabe, delle canzoni liriche. Il loro ritmo e le loro immagini sono trapiantate da Dovzenko nelle forme figurative del cinema muto[26].

L'altro lato da considerare (ma che qui menziono appena, riservandomi di tornarci sopra in seguito, a suo luogo) riguarda le conseguenze della sfasatura, del ritardo storico, con cui la classicità di Dovženko si afferma rispetto al cinema classico di Ejzenštejn e Pudovkin. Anche per questo la sua arte forma una sorta di nicchia a margine. Poiché Dovženko matura, come figura artistica, solo quando la Nep volge già al tramonto, e poiché d'altronde – si è veduto sopra – la sua arte non solo viene sviluppandosi organicamente dal folclore del mondo contadino ucraino ma, nei suoi risultati migliori, vi resta poi sempre anche legata, non sorprende che egli risenta poco o nulla dei contraccolpi che il cinema sovietico subisce in conseguenza della svolta che interviene con gli anni '30: quando, dopo il varo del I piano quinquennale, l'Urss imbocca la via della realizzazione di un'economia socialista pienamente industrializzata anche nel campo dell'agricoltura. Il tema della collettivizzazione agricola viene da sé incontro a quelle che sono le propensioni istintive di Dovženko, al suo istintivo bisogno di fare i conti, muovendo da una piattaforma contadina, con la dialettica dello sviluppo; riguarda in ogni caso un terreno a lui strutturalmente congeniale, dove egli si muove con agio, e dove si muovono invece con estrema difficoltà, e rischiano sovente di inciampare, i suoi colleghi più famosi.

---

[25] G. PEREZ, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1998, p. 178.
[26] LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 365.

Friedrich W. Murnau, *Nosferatu* (1921-22).

IV

IL CINEMA DELLA GERMANIA DI WEIMAR

La vera vita artistica del cinema in Germania comincia con il dopoguerra. L'antefatto, cioè la produzione cinematografica tedesca anteriore alla fondazione dell'Ufa (dicembre 1917), il potentissimo organismo produttivo poi capeggiato a lungo da Erich Pommer, è un episodio senza spicco, senza risalto formale e anche senza conseguenze. Solo dopo il precipitare della crisi bellica si creano in Germania le condizioni perché il cinema possa dire con autorevolezza la sua riguardo alle faccende dell'arte.

1. *Fantasmi tedeschi dall'espressionismo al "Kammerspiel".*

All'indomani della fine della prima guerra mondiale, del crollo dell'Impero guglielmino e dell'avvio della Repubblica di Weimar, in una Germania sconvolta dal caos dell'inflazione, della disoccupazione, della disperazione, delle tensioni sociali, dei sommovimenti rivoluzionari, esce un film, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari, 1919-20), destinato a imporsi come il capostipite e per tanti versi anche il modello di quella rilevante fase della storia del cinema che va sotto il nome di cinema espressionistico. Diretto da Robert Wiene, sceneggiato da Carl Mayer e Hans Janowitz, decorato dalle scenografie straordinariamente caratteristiche, determinanti, di Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann (quest'ultimo anche costumista), esso dà l'avvio a un filone o a una tendenza o comunque a un corso artistico di sviluppo che viene coinvolgendo negli anni seguenti registi come – per fare solo qualche nome –

Fritz Lang (cui d'altronde, secondo l'intento originario del produttore Pommer, il *Caligari* doveva essere affidato), Arthur Robison, Lupu Pick, Paul Leni, Ewald A. Dupont, Friedrich W. Murnau.

Ovvio che alla questione di sapere che cosa presentino di artisticamente significativo le opere di tutti questi autori una risposta conseguente può venire solo, in via pregiudiziale, dal giusto inquadramento e intendimento del suo sfondo storico. Come si è scritto autorevolmente (Lukács), con il 1918 termina in Germania il periodo della "sicurezza". Gli equilibri del «mondo di ieri» descritto, non senza retorica, da Stefan Zweig vanno allora definitivamente in pezzi; il mondo che esce dalla guerra imperialistica appare, sotto tutti i riguardi, come un mondo intimamente squilibrato, contorto, distorto, insicuro. Si crea così l'atmosfera spirituale più adatta per la sperimentazione anche nel cinema del linguaggio di un'avanguardia *sui generis*, del linguaggio avanguardistico dell'espressionismo.

Gli incubi evocati dagli autori del *Caligari* e gli altri analoghi, non meno inquietanti, che tengono loro subito dietro, come l'oscuro "destino" di Lang (*Der müde Tod*, 1921), le "ombre ammonitrici" di Robison (*Schatten*, 1922, sottotitolo, «Un'allucinazione notturna»: film tuttavia per il quale, nel suo molto notevole risultato ultimo, il parallelo più appropriato sarebbe non con una qualsiasi forma pittorica o filmica dell'espressionismo, ma con il realismo spettrale di Hoffmann in letteratura), e le "sinfonie dell'orrore" del giovane Murnau – in primo luogo *Nosferatu* (1921-22), dal romanzo *Dracula* di Bram Stoker, nell'adattamento di Henrik Galeen (scenarista anche, tra l'altro, del film di Paul Leni, *Das Wachsfigurenkabinett*, Il gabinetto delle figure di cera, 1924); ma anche, prima e dopo di esso, *Schloss Vogelöd* (Il castello di Vogelöd, 1921), da un romanzo di Rudolf Stratz, nell'adattamento di Carl Mayer e Berthold Viertel, e *Phantom* (Fantasma, 1922), da un romanzo di Gerhart Hauptmann, nell'adattamento di Thea von Harbou e Hans-Heinrich von Twardowski – tutti questi film-incubi mostrano sintomi evidenti del senso di spaesamento e paura di cui è impregnata l'atmosfera del tempo.

Prendiamo il caso di Murnau, singolarmente emblematico nel

quadro della cultura cinematografica di Weimar, sia per l'indubbia importanza artistica di certe sue opere, sia per il fatto che la sua arte si lega a un intreccio molto complesso di problemi, all'espressionismo, in un primo tempo, e poi, oltre la crisi involutiva dell'espressionismo, e in stretta unione con l'esperienza di Carl Mayer, al *Kammerspiel* (cinema da camera) e ai suoi ritrovati. Scansione cronologica, tappe di sviluppo ecc. non sono elementi criticamente trascurabili. Va ricordato anzitutto come le varie sfere culturali procedano qui non del tutto in parallelo. Dal punto di vista della cultura in generale, l'espressionismo cinematografico e quello pittorico e letterario (dramma, poesia) hanno probabilmente solo deboli punti di contatto; il primo inizia il suo corso di sviluppo proprio quando, intorno al 1920, gli altri due, che hanno il loro momento di massimo fulgore durante il periodo bellico, sono già in fase di esaurimento; tanto che, pensando a pittura e letteratura, Wilhelm Worringer crede di poterne pronunziare l'orazione funebre già nell'ottobre 1920. (Diversa la questione dei complicati e sfumati intrecci del cinema con la scenografia teatrale espressionistica.) La continuità che si mantiene pur sempre in qualche modo tra i due periodi dipende dalla persistenza, anche nel clima di Weimar (di cui il cinema risente fortemente), della «deformazione ideologica specificamente tedesca» dei problemi sociali risalente all'età dell'imperialismo guglielmino.

Ora non è di poco rilievo la circostanza che l'apprendistato di Murnau si collochi proprio a questo punto di svolta. Venuto al cinema dalla cultura espressionistica del periodo bellico, e direttamente influenzato dalla scuola di Max Reinhardt, Murnau riflette ai suoi esordi il clima angoscioso di quegli anni di crisi. Impossibile scindere il senso della sua opera dal riferimento alle condizioni storiche della Germania del tempo. Il critico francese Jean Domarchi descrive con molta esattezza – se si tralascia qualche forzatura interpretativa di natura metafisico-simbolica – l'aura di disfacimento e di morte che, per l'imprescindibilità di questo nesso, nel regista si determina:

> Si prova sempre con lui il sentimento della fragilità dell'esistenza umana dominata costantemente da forze malefiche che mirano alla sua distruzione. Questo sentimento onnipresente della morte biso-

> gna, per comprenderne il senso, riannodarlo alle circostanze storiche [...]: per molti tedeschi la Germania era minacciata di morte, e Murnau testimonia, con la sua arte, della minaccia permanente che pesava sulla Germania[1].

Forze oscure, minacciose, incontrollabili, fatalità e destino incombono su tutta la produzione giovanile di Murnau. Sono 'fantasmi' che aggiornano un vecchio motivo romantico della cultura tedesca, utilizzato criticamente anche da Heine (si pensi al poema *Deutschland. Ein Wintermärchen*). *Nosferatu* è, già secondo quanto dichiara il sottotitolo, «una sinfonia dell'orrore», cioè del morbo sociale che va rodendo dall'interno la Germania weimariana; *Schloss Vogelöd* e *Phantom* si iscrivono per conto loro di diritto nell'ambito tipicamente espressionistico delle "tragedie del destino". (Ricordo che anche in *Der müde Tod* di Lang la tragedia viene vista come tragedia causata dal destino.) In tutti aleggia uno stato di inquietudine, di sospetto, di disagio, che si materializza sotto forma di incubi e ossessioni, sia pure socialmente molto astratti. "Come tutto è spaventoso!", esclama il protagonista di *Phantom*, l'impiegato Lorenz, perseguitato sino alla follia, dopo un incidente stradale, dall'apparizione del fantasma del calesse dai cavalli bianchi e della bellissima, irraggiungibile Veronika ("Questo amore mi ha colpito come il destino"); e altrettanto tragica, inevitabile, fatale, in *Schloss Vogelöd*, la concatenazione delle vicende e dei destini, che ha il suo suggello nella battuta conclusiva della confessione della baronessa Safferstädt al falso monaco: "Tanto lontano mi ha portato il destino!". (Il ricorso di entrambi i film, e anche di *Nosferatu*, a finali accomodanti non cambia naturalmente nulla nel nocciolo della situazione qui descritta.)

Qui si manifesta in pieno, anche nel cinema, l'intima debolezza ideologico-sociale dell'espressionismo, già messa in luce – forse persino con troppo rigore – da Lukács per la letteratura: il suo «parassitismo»[2]. Ne consegue, da questo lato, che il caos è

[1] J. DOMARCHI, *Murnau*, «Anthologie du cinéma», I, 1966, p. 342.

[2] G. LUKÁCS, "*Grösse und Verfall" des Expressionismus* [1934], in *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955, p. 155.

e deve restarvi il tratto dominante; che la protesta, la rivolta contro l'esistente – saldamente ancorato a rapporti sociali per sé fissi, immutabili – deve prendere la via dell'astrazione, della stilizzazione geometrica, della deformazione prospettica, dell'irrazionale, assumendo a sua molla psicologico-drammatica lo scatenamento (irrazionale) della passione e degli istinti, il soggiogamento (irrazionale) della psiche, travolta appunto dai gorghi del destino. Dal lato creativo, poi, si tratta per gli espressionisti di evocare sensibilmente questa «unità di atmosfera», di convertire attraverso peculiari moduli stilistici (soprattutto scenografici) questa continua ma impalpabile sensazione di caos e di insicurezza, questa minacciosa ma oscura incombenza del male, in immagini dense della stessa terrificante spettralità.

Ora siffatti moduli stilistici dell'espressionismo intervengono con rilievo anche nelle evocazioni del giovane Murnau. Per i suoi film, come per altri notevoli prodotti cinematografici dell'epoca, a esempio *Scherben* (La rotaia, 1922) e *Sylvester* (La notte di San Silvestro, 1924) di Lupu Pick, entrambi legati al prestigioso nome di Mayer, si potrebbe dire – con Ladislao Mittner – che essi «sono espressionistici in fondo soprattutto in episodi e particolari laterali talora palesemente additi»[3]. C'è in *Schloss Vogelöd* una sequenza, in apparenza marginale, che lo riaccosta senza soluzione di continuità all'atmosfera d'incubo di *Nosferatu*: quella in cui uno degli ospiti del castello (indicato dallo scenario solo come "il signore pauroso", conformemente alla tipologia astratta caratteristica dell'espressionismo) sogna di sentirsi ghermito nella notte da una mano adunca, e trascinato via: sia dal punto di vista luministico (chiaroscuro, trasparenza) come da quello dell'impiego funzionale degli oggetti nella composizione scenografica (la tenda della finestra che ondeggia al vento ecc.) si ha lì qualcosa di molto più che una semplice coincidenza o una analogia: una anticipazione della sequenza finale di *Nosferatu*, resa tanto più evidente e precisa dal fatto che la suggestione d'atmosfera è, in entrambi i casi, il risultato della maestria luministica

[3] L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo allo sperimentalismo (1820-1970)*, Einaudi, Torino 1971, II, p. 1293.

di Fritz Arno Wagner, il grande operatore cui si deve, tra l'altro, *Schatten*.

Per ciò che si riferisce a *Phantom*, posteriore a *Nosferatu*, l'unitarietà della linea stilistica che lo ricongiunge a quest'ultimo e, attraverso esso, al *Caligari*, è indubbia. L'insistenza descrittiva della prima parte, gli interni d'ambiente, l'immagine dolorosa della madre che – simbolo del proletariato sfruttato e impotente di Weimar – traversa da un capo all'altro il film, quasi a suo tacito commento, potrebbero sì anche indurre alla conclusione della già attiva presenza, almeno episodica, del *Kammerspiel* (come è d'altronde il caso di un altro, precedente film di Murnau solo da poco ritrovato, *Der Gang in die Nacht*, 1920), oppure di quella, già sostenuta da Siegfried Kracauer nel suo celebre *From Caligari to Hitler* (1946), del 'realismo' del «tema della strada»; ma poi, quanto più crescono nel corso dello svolgimento le ossessioni e i turbamenti di Lorenz (che la zia minaccia di denuncia alla polizia), accompagnati dalla degradazione della sorella Melanie e dal dolore della vecchia madre, colpita a morte in tutti i suoi affetti, tanto più espressionistico diviene allora anche l'uso della scenografia; i tetti, le case, cascano letteralmente addosso a Lorenz e Melanie, le loro ombre sembrano inseguirli e attanagliarli senza scampo; orride, spettrali, sono nel finale le immagini esterne e interne della casa della zia, lì dove viene maturando il delitto e sul capo di Lorenz e Melanie, travolti dal destino avverso, si abbatte la rovina ("Siamo rovinati..., tutt'e due rovinati!", piangono i fratelli).

Certo i film del giovane Murnau dicono ancora complessivamente molto poco intorno alla vera tragedia di Weimar. L'incubo che credono di penetrare e dissolvere conserva, anche così analizzato, molti lati tenebrosi, gli spettri che esorcizzano risorgono tutti puntualmente di bel nuovo, la critica insomma che essi svolgono si apparenta anch'essa al genere di quella tipica dell'espressionismo letterario: «all'apologetica indiretta, all'apologetica mediante una critica mistificatrice del presente»[4]. In ogni caso gli esordi di Murnau non restano senza conseguenze

[4] LUKACS, *"Grösse und Verfall" des Expressionismus*, cit., p. 153.

sulla sua maturazione, sulla sua evoluzione artistica ulteriore. Con i film espressionistici della prima fase egli abbozza almeno sommariamente le linee di quella ricerca e definizione di atmosfera (quantunque non ancora dei caratteri) che negli anni seguenti, in coppia con Mayer, porta grazie al *Kammerspiel* molto avanti. Gli incubi non possono certo cancellarsi dalla realtà oggettiva (e, come documenta esaurientemente Lotte Eisner nei suoi studi[5], non scompaiono neanche dal cinema di Murnau); ma da caotici e indecifrabili che erano vengono sempre più assumendo un concreto rilievo sociale.

Così sul tronco dell'espressionismo ormai in declino si innestano nuovi elementi. Mentre gli espressionisti in genere (e lo stesso Murnau sino a *Nosferatu* e a *Phantom*) non si rendono conto, se non in chiave magica e orrorifica, della natura sociale del morbo divorante la coscienza tedesca, nel *Kammerspiel* elaborato da Murnau e Mayer – che importa stilisticamente un rallentamento solenne e oppressivo del ritmo della narrazione, e svincola i personaggi dalla loro aderenza oggettuale all'impianto geometrico astratto delle scenografie di sfondo – è già contenuto un nuovo elemento di concretizzazione: l'insistenza molto più marcata sul personaggio e sul dramma individuale permette un arricchimento anche del contenuto, del suo sottofondo sociale, del nesso che le persistenti distorsioni della forma, retaggio degli incubi espressionisti, hanno con gli oggetti e i rapporti reali. Tra la rappresentazione e la vita – ammoniscono Murnau e Mayer in *Tartüff* (1925) – corre un rapporto quanto mai stretto; le forme del *Kammerspiel* servono loro appunto, lì e altrove, soprattutto in *Der letzte Mann* (L'ultima risata, 1924: dove l'operatore Karl Freund esibisce un virtuosismo luministico non meno geniale di quello di Wagner), a ribadire e a rinsaldare la so-

[5] L. EISNER, *L'Écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, André Bonne, Paris 1952, pp. 108-18; *F.W. Murnau*, Le Terrain Vague, Paris 1964. Conferme più recenti si possono ulteriormente trarre dalla monografia di F. GEHLER/U. KASTEN, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1990, dal volume collettaneo *Friedrich Wilhelm Murnau* («Reihe Film», 43), Carl Hanser Verlag, München-Wien 1990, e dal grosso catalogo del Filmmuseum di Berlino, *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein melancholiker des Films*, hrsg. von H.H. Prinzler, Bertz Verlag, Berlin 2003.

stanzialità di tale rapporto, ad accentuare quel lato umano, quei 'caratteri', che la rigidezza geometrica dell'espressionismo doveva necessariamente sacrificare.

Non per caso la figura centrale della fase del *Kammerspiel* è non quella di un regista, ma quella dello scenarista Mayer. Anche negli scenari di film di non grande rilievo accade di avvertire la presenza della sua mano maestra: a lui, per esempio, molto più che non al regista Paul Czinner, si deve la creazione della cupa atmosfera da tragedia che aleggia in *Nju* (1924), ottenuta, secondo procedimenti tipici del *Kammerspiel*, tramite la riduzione dei personaggi, la concentrazione intensiva dei conflitti drammatici, l'allentato ritmo dello svolgimento, l'insistenza sull'impiego funzionale del materiale plastico e soprattutto di quello scenografico e architettonico degli interni, costruiti a linee sbieche convergenti, che vengono a rinserrare come in una morsa queste tragiche vittime del male. È un altro segno che i fantasmi espressionistici invadono non più solo le coscienze, ma la società. Per l'ordine borghese di Weimar comincia a profilarsi una situazione senza scampo. In tale senso i film migliori del *Kammerspiel* (segnatamente quelli del binomio Murnau-Mayer), pur senza proporselo esplicitamente, rientrano senza dubbio di diritto tra i film di 'denuncia'.

Una ininterrotta ancorché solo implicita denuncia si riscontra parallelamente in Fritz Lang. Da *Metropolis* (1926) fino al suo ultimo film tedesco, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), egli può annoverarsi tra i più caratteristici profeti weimariani dell'apocalisse nazista, pervenendo anche in qualche caso, come in *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (M, il mostro di Düsseldorf, 1931), a risultati di indubbio rilievo. Sotto veste simbolica, ultimo retaggio della cultura espressionistica donde egli deriva, i suoi film pongono sempre di nuovo lo stesso angoscioso interrogativo: quali siano le forze del male che si agitano al fondo della società tedesca, come i suoi contrasti ne minaccino l'ordine civile. Lang rispecchia simbolicamente questo oscuro sentore di una minaccia incombente; nelle immagini dei suoi film del periodo non c'è più un solo squarcio che non sia tenebra e caos, groviglio informe di perversioni e presenze demoniache; tramite l'accrescimento, rispetto agli originari stilemi espressionistici,

del peso sociale dei simboli, viene prefigurata la dimensione della incombente tragedia della Germania di Hitler.

Ma delle origini prossime e remote di questa tragedia, cioè della essenza sociale dei contrasti che le stanno dietro e la preparano, Lang non coglie assolutamente nulla. Egli si immagina che sia possibile, restando tra simboli, pervenire a una riconciliazione di interessi sul tipo di quella proposta dal finale di *Metropolis*: quando tocca proprio al figlio del "grande signore" di Metropolis, Fredersen, dietro spinta di Maria, simbolo dell'amore, mediare tra il padre e gli operai degli inferi in rivolta. "Cervello e mani vorrebbero unirsi", gli dice Maria, "ma manca loro il cuore. Tocca a te mostrare loro la via". Grazie a lui, infatti, Fredersen e il capo degli operai si stringono fraternamente la mano.

Neanche *M*, che, avvantaggiandosi di quell'ulteriore processo di rarefazione e dissolvimento dell'espressionismo sfociante contemporaneamente nelle forme critico-satiriche della drammaturgia di Brecht (*Die Dreigroschenoper*, 1927), pure conta su una gamma ben più ricca di relazioni di contenuto, si stacca con nettezza dall'impostazione e lo stile dei film precedenti. Mai tanta capacità come qui Lang mostra nell'uso dei suoi propri accorgimenti formali (soprattutto luministici, chiaroscurali) in funzione simbolica; mai tanto avanti come qui egli va nello stringere insieme simbologia e contenuto sociale concreto; eppure il male, il caos, l'osmosi tra tante mostruosità, tanti interessi sordidi diversi, d'ordine personale e sociale, restano sempre senza spiegazione. "Non è mia colpa", urla Becker, il mostro, al processo 'irregolare' che gli intenta la teppaglia. Tra i presenti si ode una voce: "E di chi è la colpa?": domanda che, come prova ancora meglio il secondo *Mabuse*, in Lang rimane una volta di più senza risposta.

2. *Luci e ombre nel cinema proletario weimariano.*

Via via che, ormai sul declino della Repubblica di Weimar, i fantasmi espressionistici del cinema tedesco vanno diradandosi e perdendo consistenza, mentre alla ribalta si affaccia sempre più

la realtà sociale; via via che le tendenze artistiche dominanti, l'espressionismo e il *Kammerspiel*, cedono il campo al movimento della *Neue Sachlichkeit* ("nuova oggettività"), illustrato in pittura e grafica dai nomi di George Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz, ecco che compaiono anche nel cinema spunti inediti di narrazioni a sfondo proletario, il cui nucleo drammatico verte sulla descrizione e la denuncia delle inumane condizioni di vita delle classi sfruttate, subalterne. Le vecchie, tradizionali storie del cinema tedesco non si curavano granché del fenomeno; lo mettevano da canto o lo marginalizzavano o lo ignoravano in tronco. Solo a partire dagli studi avviati nella Germania democratica durante gli anni '70, che trovano subito continuatori e diffusori anche in Occidente[6], l'attenzione storiografica internazionale viene richiamata con energia sul fenomeno e questo viene collocato per la prima volta al suo giusto posto.

Storiograficamente ci si sbriga tuttavia di esso ancora troppo in fretta, se ci si limita a sussumerlo tutto quanto in blocco sotto l'etichetta – imprecisa – del "cinema di denuncia". Imprecisa, l'etichetta, perché troppo generica e indeterminata, troppo poco adeguatamente indicativa della specificità storica del fenomeno. Non ci sono forse denunce analoghe nei film iniziali dell'espressionismo? Come abbiamo testé visto, l'intero cinema di Weimar, in un certo senso, è all'insegna della protesta e della denuncia, benché non lo sia sempre con la stessa intensità né con lo stesso grado di consapevolezza. Rispetto al *Caligari*, il *Kammerspiel* di Murnau e

[6] Da vedere, segnatamente, l'importante lavoro collettaneo di documentazione *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, hrsg. von G. Kühn/K. Tümmler/W. Wimmer, 2 voll., Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1975; e, tra gli studi che gli fanno seguito in Occidente, P. SCHUMANN, *Il cinema proletario nella Repubblica di Weimar*, «Cinema Sessanta», n. 97-98, 1974, pp. 38-45; *Film und Realität in der Weimarer Republik*, hrsg. von H. Korte, München 1978; *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di G. Grignaffini/L. Quaresima, Venezia 1978; *Cinema e rivoluzione. La via tedesca. 1919-1932*, a cura di L. Quaresima, Milano 1979; D. WELCH, *The Proletarian Cinema and the Weimar Republic*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», I, 1981, n. 1, pp. 3-18 (rist. in *Perspectives on German Cinema*, ed. by T. Ginsberg/K.M. Thompson, G.K. Hall & Co., New York 1996, pp. 673-92); B.A. MURRAY, *Film and the German Left in the Weimar Republic: From "Caligari" to "Kuhle Wampe"*, University of Texas Press, Austin 1990.

Mayer compie già un deciso passo avanti in direzione della concretizzazione sociale dei problemi; e più avanti ancora vanno o vogliono andare le opere del filone a sfondo proletario, che si debbono a registi fin lì semisconosciuti, quali Bruno Rahn, Leo Mittler, Piel Jutzi, Richard Oswald, Hans Tintner, Slatan Dudow.

Che cosa accomuna principalmente l'attività di questi registi? Il fatto che essa viene a maturazione per tutti, o quasi tutti, quando l'espressionismo volge già al tramonto, e anche la concentrata forma drammatica del *Kammerspiel* si rivela incapace, per la ristrettezza dei suoi princìpi, di rispecchiare le accresciute contraddizioni sociali del periodo weimariano, la pressione sempre più sensibile in Germania delle forze autoritarie e reazionarie. È allora – ripeto – che nella letteratura, nel teatro, nella pittura, nel cinema la tendenza dominante diviene la *Neue Sachlichkeit*, a impronta fortemente descrittiva e cronachistica ("neo-oggettivistica"), dove, in luogo della tipizzazione astratta dei personaggi espressionistici, dell'"uomo nudo", balza in primo piano l'uomo della strada ritratto nella banalità della sua grigia esistenza quotidiana. «Ieri tutti erano espressionisti, oggi tutti vogliono appartenere alla *Neue Sachlichkeit*», annota nel 1927 il critico Kurt Tucholsky[7]. Esce, proprio in quell'anno, *Dirnentragödie* (Tragedia di prostitute), ultima opera di Bruno Rahn, morto prematuramente nel 1929, dopo aver condotto a termine tre soli film; due anni più tardi è la volta di *Jenseits der Strasse* (Al di là della strada) di Leo Mittler, di *Um's tägliche Brot* (Per il pane quotidiano) e di *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (Il viaggio di mamma Krausen verso la felicità), entrambi di Piel Jutzi; del 1930 e del 1931 sono, rispettivamente, gli interessanti *Cyankali* (Acido prussico) di Hans Tintner e *Berlin Alexanderplatz*, ancora di Jutzi, desunti l'uno dal dramma omonimo di Friedrich Wolf e l'altro dal romanzo omonimo di Alfred Döblin; del 1932 infine, a pochi mesi di distanza dall'avvento del nazismo, è *Kuhle Wampe* di Slatan Dudow, su scenario di Ernst Ottwalt e Bertolt Brecht.

[7] Richiamato da L. MITTNER, *L'espressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 119 (= *Storia della letteratura tedesca*, cit., II, p. 1308).

Benché gli si contrapponga polemicamente, la *Neue Sachlichkeit* scaturisce dall'interno stesso del *Kammerspiel* come suo necessario proseguimento e ampliamento; il suo proprio corso di gestazione, poi anche quello di sviluppo, avvengono in intima complicazione con i problemi della fase precedente, attraverso una serie di graduali sfumature intermedie che rivelano – osserva Mittner – una persistente continuità pur entro la frattura. Come il *Kammerspiel* ubbidiva all'esigenza di una concretizzazione sociale degli incubi espressionistici, così la *Neue Sachlichkeit* cinematografica conferisce ora una dimensione più critica e socialmente più ampia e comprensiva alla questione del rapporto tra individuo e società, fermando il suo sguardo oggettivo, impassibile, sui drammi che scaturiscono dalla sempre più frequente insolubilità di quel rapporto. Con essa si innalza a centro della rappresentazione la strada come formicolante luogo di incrocio della vita sociale, dentro a cui si stagliano, cupi nella loro tragicità, nella tragica cornice loro offerta dal dilagare del vizio, della prostituzione, dello sfruttamento, della miseria, i singoli destini individuali. Gli incubi non sono naturalmente scomparsi, si sono anzi – con l'involuzione reazionaria degli ultimi anni di Weimar – vieppiù accentuati; ma ad assediare Weimar stanno ora non più mostri simbolici tipo Golem o Nosferatu, oppure metafisiche "ombre ammonitrici" sul genere di quelle evocate da Robison, bensì – per dirla con l'altro titolo di *Um's tägliche Brot, Unger in Waldenburg*, o con quello della sua versione scorciata, *The Shadow of the Mine* – l'incubo della disoccupazione, dello sfratto, della fame; la felicità non può stare e non sta ormai, per l'individuo oppresso, che là dove la cercano mamma Krausen nel film di Jutzi, o l'inquilina dal marito alcolizzato in *Cyankali*, o il fratello di Anni in *Kuhle Wampe*: nel suicidio. ("Un disoccupato di meno", commentano sarcasticamente Dudow, Ottwalt e Brecht.)

Soprattutto *Mutter Krausen, Cyankali, Berlin Alexanderplatz* (forse l'opera più personale di Jutzi) e quel *Hauptmann von Köpenick* (Il capitano di Köpenick, 1931), che Richard Oswald desume dall'omonima commedia di Carl Zuckmayer, pongono con forza l'accento sullo scompenso venutosi a determinare nella società tedesca, per cui la legge, il diritto, gli istituti di previdenza e assistenza pubblica, o insomma tutta quanta la sovrastruttura giuridica non corrisponde più ai bisogni della struttura sociale. "La cosa più importante è essere onesti", proclama il Franz Biberkopf di *Berlin Alexanderplatz*, uscito appena di carcere e deciso a mettersi sulla buona via; e gli fa eco, nel *Capitano di Köpenick*, il cognato di Voigt, che lo ospita quando quest'ultimo, anch'egli appena dimesso dal carcere, non trova lavoro: "I veri uomini onesti non patiscono ingiustizia". Il cognato di Voigt è un soldato, un fedele servitore e impiegato dello Stato; la sua convinzione, come quella di Biberkopf, è la convinzione tipica del suddito weimariano integrato: che cioè in Germania non si dia ingiustizia, che il diritto sia la salda universalità sostanziale posta a fondamento e garanzia dell'armonia della vita tedesca. Nella realtà però – non nelle distorsioni ideologiche dei sudditi integrati – l'ingiustizia c'è, e gravissima: Voigt, Biberkopf, mamma Krausen e, in *Cyankali*, la vedova Fent, che rifiuta di profittare del furto di Max e Paul, hanno un bel gridare la loro volontà di vivere onestamente; il risultato è soltanto che dalla battaglia con la società essi escono tutti sconfitti. Come si può essere o tornare a essere onesti nella Germania di Weimar? come ci si può rifare una vita senza lavoro, senza assistenza, senza protezione e sicurezza sociale? come si possono conciliare le spietate esigenze del periodo imperialistico con l'onestà individuale? Per Max e Paul non ci sono dubbi: è la legge che rende gli uomini delinquenti: "Avevo pensato di lavorare onestamente", riconosce anche Biberkopf, sconsolato. "Sono stato un idiota". La lotta per una vita migliore si rivela impossibile e inutile.

È sintomatico per altro vedere come la *Neue Sachlichkeit* sia, prima che uno strumento di critica, un effetto delle contraddizioni e della paralisi del sistema. Le tendenze in essa ufficialmente dominanti – rilevano, su questo punto tutt'e tre concordi, Lukács, Mittner e Kracauer – sono dettate, sia nel contenuto che nello stile, da un'atmosfera di depressione. In opere pur artisticamente pregevoli come *Dirnentragödie* e *Jenseits der Strasse*, dove più evidente è la filiazione diretta dal *Kammerspiel*, Rahn e Mittler restano anche in gran parte prigionieri dei limiti di tale indirizzo, e non sanno o non vogliono andare realmente «al di là della strada» ("Lasciami stare, tanto resta sempre tutto

eguale", urla la prostituta del film di Mittler, che il giovane disoccupato tenta invano di redimere. "Non usciremo mai da questo fango"); nel *Cyankali* di Tintner dominano, più che in altri film del periodo, il rinunciatarismo, l'apatia della rassegnazione, l'individualismo velleitario e imbelle di Weimar, la 'paralisi', conseguenze anche qui dell'accettazione della forma drammatica 'chiusa' del *Kammerspiel*, con personaggi che siedono di continuo intorno a un tavolo, prostrati, immobili, a piangere la loro sorte e a imprecare contro la loro miseria. Siamo con ciò ancora più o meno entro l'ambito delle "tragedie del destino" di ascendenza naturalistica: sottomissione quasi senza resistenza al destino e incapacità dei registi di adottare un «atteggiamento spiritualmente superiore» a quello dei loro personaggi, difetti che Lukács critica già nella drammaturgia di Hauptmann[8]; anche se talora, come in Jutzi e Oswald, permane nonostante tutto, e in contraddizione con la loro stessa spietata diagnosi dei mali della società, l'illusione che questi mali non siano poi tanto profondi e insradicabili: *Berlin Alexanderplatz* si chiude anzi esplicitamente – quando Biberkopf riprende in piazza il suo mestiere di venditore ambulante – sulla certezza che lo spirito del male sia stato ormai esorcizzato, e che il cuore e l'onestà siano pur sempre i valori che resistono e stanno sempre in piedi.

La *Neue Sachlichkeit* porta quindi sì, di là dal *Kammerspiel*, a vedere e a sondare meglio nelle contraddizioni sociali di fondo della Repubblica di Weimar, ma resta poi anche quasi sempre, per quanto concerne il punto di vista prospettico su queste contraddizioni, al livello della realtà weimariana, alla concezione tradizionale dell'ideologia politica borghese: ai suoi schemi e pregiudizi, ai suoi astratti preconcetti moralistici della 'dignità' e 'onestà' personale. Anche laddove, in registi formalmente smaliziati (nel Mittler di *Jenseits der Strasse*, nel Jutzi di *Um's tägliche*

[8] Cfr. G. LUKÁCS, *Sur l'évolution de Hauptmann*, nella sua raccolta di saggi *Littérature, philosophie, marxisme, 1922-1923*, éd. par M. Löwy, Presses Universitaires de France, Paris 1978, pp. 58-63; *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955, pp. 107-10 (*Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, trad. di C. Cases, Einaudi, Torino 1956, pp. 159-63; rist. in G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Einaudi, Torino 1978, pp. 110-4).

Brot e *Mutter Krausen*), si rinviene operante la lezione rivoluzionaria della scuola sovietica, l'utilizzazione dei princìpi classici del montaggio (montaggio a pezzi brevi, dettagli ingigantiti, didascalie in funzione simbolica), questi imprestiti formali subiscono, non meno del contenuto, un adattamento al ristretto scorcio prospettico del cinema di Weimar. Si tratta, in sostanza, di semplici echi culturali, di rimandi e citazioni (soprattutto con riferimento a Pudovkin), non esenti da compiacimenti, e retrocessi a significazioni socialmente e artisticamente inessenziali, senza aggancio con la totalità del disegno, e quindi senza possibile sbocco. (Non è certo un caso che, dopo Weimar, né Mittler né Jutzi producano più nulla di notevole.) Manca insomma nel cinema della *Neue Sachlichkeit*, come manca nella coeva letteratura proletaria, la capacità «di individuare chiaramente i più importanti problemi concreti della stessa vita della classe operaia tedesca»; i desideri, le speranze – osserva ancora Lukács[9] – vengono proiettati arbitrariamente nella realtà, e i *reportages* finiscono così con il rendere in modo deformato i rapporti di forza nella lotta di classe e nelle lotte di tendenza del proletariato tedesco.

Proprio a tale proposito resterebbe ancora da dire qualcosa del *Kuhle Wampe* di Dudow, Ottwalt e Brecht, opera, se non bella, certo storicamente di singolare interesse. Ma con questo film – comunque lo si voglia oggi giudicare e valutare – siamo già al di fuori della *Neue Sachlichkeit* in senso stretto, al limite estremo di vita della Repubblica di Weimar, e lungo una direttrice che l'avvento del nazismo renderà subito improseguibile così al cinema come all'intera cultura tedesca. Ciò naturalmente non significa che il film non abbia addentellati, anche profondi, con le tecniche narrative del filone proletario. Tutto il primo 'movimento', dal titolo «Un disoccupato di meno», sta anzi all'insegna dello spirito documentario caratteristico del "nuovo oggettivismo", con al centro i componenti della famiglia della protagonista Anni raccolti – come in tanti altri casi segnalati – intorno a un tavolo a meditare sopra la disoccupazione e la miseria. "Se uno non si dà da fare", dice la madre rivolta al figlio, il fratello di Anni, "il

[9] *Ibid.*, p. 140 (trad., p. 209; rist., p. 145).

lavoro non gli cade in testa". Ma di lavoro non ce n'è; la disoccupazione e la miseria dilagano ovunque; e le conseguenze, per la famiglia di Anni, sono tragiche. Il giovane si suicida; la famiglia intera, sfrattata, deve lasciare la propria abitazione, trovando provvisorio rifugio a Kuhle Wampe, un villaggio di tende appositamente attrezzato e adibito a centro residenziale.

Siamo dunque, come sfondo e clima, in piena *Neue Sachlichkeit*. Ma l'atteggiamento ideologico degli autori appare già intimamente mutato rispetto a quello dei loro colleghi di tendenza. Il suicidio, anzitutto, interviene all'inizio, non alla fine dello svolgimento; non è cioè – come, poniamo, in *Mutter Krausen* – una conseguenza, bensì una premessa del discorso che il film imposta. Gli aspetti di protesta e denuncia della *Neue Sachlichkeit* passano così in secondo piano. Si veda come nel primo 'movimento' il film alterni alle immagini neo-oggettivistiche dei familiari di Anni intorno al tavolo, vittime sconsolate della società, quelle dei baldanzosi giovani proletari in bicicletta che, al ritmo di una ballata di Hanns Eisler, vanno di fabbrica in fabbrica alla ricerca di un lavoro, traendo tutte le conseguenze pratiche dall'ammonimento della madre di Anni: che, se non ci si dà da fare, il lavoro non cade in testa.

A queste immagini dinamiche del primo 'movimento' corrispondono poi simmetricamente, dopo il meno bello 'adagio' del secondo, quelle sportive del terzo 'movimento' (canottieri che vogano, motociclisti ecc.), anch'esso accompagnato, anzi ritmato, da una ballata apertamente socialista di Eisler ("Noi siamo i portaparola rossi"); chiude infine la sequenza della discussione didattico-pedagogica in metropolitana, volta alla denuncia dei misfatti economici del capitalismo internazionale. Evidente, nella struttura compositiva del film, il peso decisivo di Brecht, il suo sforzo di puntare su princìpi formali dell'arte capaci di lasciarsi indietro non solo l'avanguardia dell'espressionismo, ma anche il radicalismo naturalistico della *Neue Sachlichkeit* (parallelo con i suoi *Lehrstücke*, struttura articolata per tempi musicali, titolazione dei singoli episodi o 'movimenti' a mezzo di pannelli di scansione tra essi), nel tentativo – per altro più velleitario che riuscito – del loro innalzamento a un livello artistico superiore.

V

ALLE ORIGINI DEL CINEMA COMICO

Il cinema comico è, a tutti gli effetti, parte integrante della storia del cinema fin dai suoi albori. Solo ragioni di chiarezza espositiva inducono a dirne qui settorialmente. Nella sua essenza, tuttavia, esso non costituisce affatto un settore isolato e separato. Ha bensì certo anche forme, modi, princìpi compositivi suoi propri, come da sempre nell'arte la commedia rispetto, poniamo, al dramma e alla tragedia; ma i fondamenti estetici e storici che lo definiscono, lo rendono comprensibile ecc. sono assolutamente gli stessi, e da indagare con lo stesso metodo, di quelli degli altri generi d'arte. Di peculiare c'è semmai all'origine la circostanza del suo forte indebitamento verso il mondo del circo e del teatro di varietà, quando addirittura non accada – come accade negli Stati Uniti – che esso ne derivi direttamente.

1. *Lo "slapstick" da Sennett al primo Chaplin.*

Si tratta di una circostanza nota. Una delle componenti, e non certo tra le più secondarie, di quel complicato processo economico-produttivo che dà luogo alla nascita di Hollywood, è proprio il cinema derivante in linea retta dalle forme teatrali del *vaudeville*, del *music-hall*, del *burlesque* americano: il cinema comico, segnatamente le *slapstick comedies* (cosiddette "comiche delle torte in faccia")[1]. I primordi dello sviluppo del comico si in-

[1] Lo stesso termine *slapstick* è «originariamente derivato dal *vaudeville*» (D. Ri-

Max Sennett, *Gussle's Day of Rest*
(Il giorno di riposo di Gussle, 1915).

trecciano strettamente con quelle sue fonti, in particolare con la figura di Fred Karno, mimo nella cui *troupe* londinese di *music-hall* anche Chaplin esordisce, avendo poi occasione di esibirsi con essa sui palcoscenici degli Stati Uniti. Qui, durante un soggiorno del 1913, viene notato e assunto da Max Sennett, la prima figura di spicco del cinema *slapstick* americano: il quale Sennett, già attivo da anni presso la Biograph di Griffith, dall'estate 1912 si era messo in proprio, creando, insieme con Charles Bauman e Adam Kessel della New York Motion Picture Company, un organismo produttivo autonomo, la Keystone, specializzata nella produzione di comiche brevi (*one reel*, una bobina).

Se nella *troupe* di Karno Chaplin muove i suoi primi passi di mimo, è alla Keystone, con Sennett, che ha luogo il suo apprendistato filmico: apprendistato di qualche rilievo, non tanto per ciò che esso produce e contiene in sé (poca cosa, come vedremo), quanto per gli strascichi che si lascia dietro, per le conseguenze che determina – positivamente e negativamente – sull'ulteriore evoluzione della filmografia chapliniana. Oggi, grazie al lavorio di scavo della letteratura critica sulla Keystone, siamo in grado di farci un'idea relativamente compiuta dell'universo caotico e sgangherato delle *slapstick comedies* di Sennett, con il loro ritmo convulso, le loro convenzioni, i loro moduli ricorrenti – fughe, inseguimenti, scontri imprevisti, parapiglia, capitomboli, tuffi nell'acqua, mazzate in testa, torte in faccia, crollo di edifici, esplosioni che sconquassano tutto; un caos, appunto, dove, in omaggio alla ferma convinzione di Sennett che il cinema è azione, movimento («movies must *move*»), domina l'ossessione di un moto senza requie, il vorticoso, scatenato, disarticolato succedersi dei gag, e dove la ricerca dell'effetto comico punta bene spesso sull'assurdo per l'assurdo: nella sua autobiografia del 1955, *King of Comedy*, Sennett stesso chiama la Keystone «una università del non-senso»[2].

Erede e debitore anch'egli in non piccola parte del *music-*

BLET, *The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick*, in *Classical Hollywood Comedy*, ed. by K. Brunovska Kornick/H. Jenkins, Routledge, New York-London 1995, p. 168).

[2] *King of Comedy. Mack Sennett as told to Cameron Shipp*, Peter Davies, Lon-

hall, del *burlesque*, nonché della tradizione europea (francese) del comico che lo precede, e a cui egli aggiunge di proprio un tocco locale, uno specifico *american flavour*, Sennett non bada o bada ben poco al contenuto; nelle comiche che realizza alla Keystone – più farse, in verità, che comiche – non c'è spazio alcuno per la psicologia dei personaggi, per la caratterizzazione. C'è bensì costante, come nel *burlesque*, l'intento di far scaturire il comico dall'irrisione della 'dignità', specialmente di quella di cui si sentono investiti e si ammantano con boria i rappresentanti ufficiali del potere, i poliziotti (donde i famosi «Keystone Cops»); ma poiché, come è già stato messo in luce più volte da più parti (in Italia, assai bene, da Guido Fink)[3], anch'essi sono tratti a gravitare nel regno del caos e vi figurano stilizzati e innaturali, simboli dell'assurdo piuttosto che dell'assurdità del potere, lo *slapstick* di Sennett non acquista mai spessore critico, non riesce mai a innalzarsi al livello di un'autentica satira; il mondo che la sua satira intende condannare, e alla lettera distrugge, sta in realtà sempre ben saldo in piedi, mantiene intatto l'equilibrio minacciato o comunque, dopo ogni apparente crollo, si ricompone, riacquista sempre di nuovo la sua stabilità. Sulla satira prevale lo sberleffo, sul comico il farsesco allo stato puro; la Keystone di Sennett non conosce altro genere di comicità. In complesso la *slapstick comedy* resta un prodotto estremamente esangue. Meccanica, ripetitiva, essa gira in tondo e a vuoto senza esprimere da sé alcuna determinazione concreta, senza sapersi dare né un reale contenuto sociale né una veste formalmente conseguente.

Lì dentro avviene l'apprendistato di Chaplin (nonché, per gradi, la genesi della 'maschera' di Charlot). Chaplin si familiarizza con il mezzo filmico in stretto rapporto di dipendenza dalle circostanze generali – così economiche come tecniche e ambientali – che condizionano il complesso della produzione Keystone. Non gli è lasciato dapprima quasi affatto spazio di manovra per il raggiungimento di un'espressione in proprio. Anche quando, dall'aprile-maggio 1914, egli comincia a dirigere personalmente i suoi film, talora in collaborazione con Sennett o con l'attrice Mabel Normand, oppure sotto la supervisione sennettiana, subisce forti costrizioni e restrizioni da parte dell'apparato produttivo.

Ne deriva che i primi cortometraggi di Chaplin non si differenziano ancora per alcun tratto essenziale, immediatamente riconoscibile, dagli altri *one reels* della Keystone. Come Sennett, anche Chaplin punta in un primo tempo solo sul gag per il gag; assegna al gag – di fattura ancora molto semplice, elementare, talvolta addirittura rozza – il compito di reggere e fondare per intero la costruzione comica. Per un tratto relativamente lungo, che comprende tutto il periodo Keystone (1914) e si inoltra almeno sino a una buona metà del lavoro svolto presso la Essanay (1915-16), egli non tiene in alcuna considerazione, o perde completamente di vista, il problema formale della destinazione del gag, della sua congruenza con l'unità dell'insieme; cosicché nei suoi lavori non si dà propriamente altra unità, sotto il profilo formale, che quella volta a volta prodotta dai singoli gag. Lo svolgimento narrativo di cortometraggi del genere di *Laughing Gas*, *The Property Man*, *The Masquerader*, *Those Love Pangs*, e ancora, nel periodo Essanay, di *In the Park* o *By the Sea*, consiste solo nella giustapposizione seriale di trovate in stile *slapstick*, che non cercano nemmeno di congiungersi omogeneamente tra loro e organizzarsi in un tutto.

Carattere primario del gag degli inizi di Chaplin è, appunto, la sua assolutezza. Assoluto esso appare, tra l'altro, nel senso che viene a risultare pressoché sempre slegato da qualsiasi riferimento concreto al contenuto della comica cui appartiene. Ogni incidente comico poggia solo su stesso e fa parte a sé. Costruito per lo più sul principio dell'"automatismo", cioè delle azioni e reazioni meccanico-automatiche dei personaggi in campo, esso è ogni volta frutto, per così dire, della casualità dell'*inventio*. Se, poniamo, accade che ci si imbatta casualmente in un personaggio o in un oggetto durante il corso dell'azione, allora quest'ul-

don 1955, p. 140. Alla aneddotica di questo testo di Sennett non aggiunge nulla la recente biografia di S. LOUVISH, *Keystone: The Life and Clowns of Mack Sennett*, Faber and Faber, London 2003.

[3] G. FINK, *Mack Sennett, "re delle comiche"*, «Cinema nuovo», X, 1961, n. 153, p. 420; *L'ascesa del cinema americano. Sennett e Chaplin*, in *Storia del cinema*, a cura di A. Ferrero, Marsilio, Venezia 1978-81, I, pp. 68-9.

tima vi si arresta come intorno a un suo provvisorio centro (fonte di altre azioni, reazioni ecc.), smarrendo il filo dello svolgimento e il nesso con lo spunto d'avvio. Basta la comparsa di un cappello di paglia o di un salvagente perché lo spunto superficialmente 'sentimentale' di *By the Sea* sia già dimenticato; da *The Masquerader*, sul mondo del cinema, sarebbe ragionevole attendersi dei gag in argomento, che invece non ci sono, mentre ce ne sono altri, più tradizionali (scivoloni, dispetti, calci, colpi in testa, travestimenti), che non hanno alcuna relazione con esso e che figurerebbero certo meglio altrove; in *Laughing Gas* Charlie, lavorante presso un dentista, viene da lui inviato in farmacia, ma per strada si imbatte in un signore grasso con il quale litiga, donde baruffe, inseguimenti ecc., gag anch'essi del tutto indipendenti dal contesto e dal luogo ideato come centro della costruzione comica, il laboratorio del dentista.

È d'altronde ben naturale sia così. Fino a quando l'*inventio*, priva di un supporto strutturale organico, procede a casaccio e sull'unità prevale la disarticolazione comica, è inevitabile che la comicità si affidi solo all'estro mimico di Chaplin, al suo geniale talento di improvvisatore; e che questo, a sua volta, non possa rivelarsi che nella creazione di gag rapsodici, estemporanei, occasionali. La stessa genesi della maschera di Charlot come tipo originale autonomo, dai tratti definiti, ne viene ostacolata o ritardata.

Certo sarebbe ingiusto negare ogni originalità al primo Chaplin. Se il punto di partenza e lo schema generale di lavoro si mantengono in piena continuità con la tradizione, vi compaiono presto insieme le prime insorgenze personali, i primi elementi di differenziazione dai moduli di Sennett (affinamento dello *slapstick*, attenuazione dei suoi caratteri di grossolanità farsesca), che, già presenti alla Keystone, si arricchiscono e si moltiplicano quando Chaplin lascia la Keystone per la Essanay; ma è caratteristico della gradualità del processo di sviluppo dell'invenzione chapliniana che anche alla Essanay, e persino durante l'inizio del periodo Mutual (1916-17), egli riesca a staccarsi solo lentamente e a fatica, in mezzo a una quantità di ricadute, dal repertorio standardizzato dello *slapstick* di Sennett. La totalità dei suoi cortometraggi del 1914 e la stragrande maggioranza di quelli del

1915-16 esibiscono come pretesti comici motivi tratti in larga misura o ripresi direttamente dal patrimonio sennettiano, e che, nonostante gli indubbi progressi via via realizzati nel padroneggiamento della tecnica e dello stile (funzionalità degli "attacchi", studiato ingresso in campo dei personaggi, cura per il taglio e i nessi tecnico-figurali delle inquadrature), lo mostrano ancora in larga misura succubo del peso della tradizione, invischiato dai suoi condizionamenti: il motivo dell'ubriachezza molesta, a esempio, o quello del travestimento in panni femminili, entrambi risalenti, oltre Sennett, sino a Karno e al *music-hall*; e poi quelli, sempre costanti e ripetuti, di *routine* presso ogni genere di *slapstick*. Vediamo così riemergere in lui, con modifiche, lo stesso mondo fluido dell'assurdo già descritto sopra come tipico di Sennett, non esclusi certi suoi convenzionalismi e neppure, all'inizio, i suoi eccessi. Chi ne fa le spese naturalmente è il personaggio. Mancando ancora Chaplin, per sua stessa ammissione, di autodominio, viene altresì a mancare il dominio dell'autore sul personaggio. Tanto il Chas della Keystone quanto il già più compiuto Charlie della fase immediatamente successiva sfuggono ancora a un pieno controllo formale da parte di Chaplin.

Si possono riassumere come segue i tratti più caratteristici del personaggio in questo suo stadio iniziale. Anzitutto la sua ostilità di principio verso il mondo, il rancore che ovunque e sempre lo anima. Dal punto di vista della tipologia, si oscilla, con questo primo Charlot, tra un'aria di impertinenza falsamente dignitosa e la pura e semplice malvagità. Bisbetico, petulante, dispettoso, irrispettoso, volgare, ma anche, volta a volta, imbroglione e vendicativo, cinico e sleale, violento e crudele, odioso oltre ogni dire, egli non tenta neanche di nascondere o giustificare questi suoi atti di prevaricazione, di malvagità gratuita; sembra voler sfogare sugli altri un suo intimo rancore; dell'inganno e della violenza si fa come un punto di forza.

Questi aspetti degradanti del comportamento del personaggio celano, in secondo luogo, un pessimismo di fondo, una scelta di vita ispirata a passività e rinunciatarismo. Disoccupato cronico, vagabondo emarginato, in costante rapporto antagonistico con i suoi simili e con la massa, egli si sente totalmente estraneo a una qualsiasi forma di solidarietà di classe, e si comporta di

conseguenza. Il suo oggettivo stato di emarginazione lo costringe per sopravvivere, per imporsi e prevalere sugli altri, a una estenuante gara di astuzia, a una feroce *struggle for life*, condotta senza esclusione di colpi. Se lotta, se si difende, non è già perché punti a cambiare l'ordine del mondo, ma perché con la sua «anarchica irriverenza» piuttosto vi si adegua, perché – nelle parole del saggio di Glauco Viazzi sul Chaplin del periodo Mutual[4] – «accetta le regole del gioco». Un film pur già relativamente avanti nel tempo come *The Bank* (agosto 1915) tocca forse il punto più basso della parabola in fatto di rinunciatarismo.

Chaplin appare qui ancora del tutto inconsapevole dei meccanismi sociali che operano nel capitalismo. Riflette inconsapevolmente, senza trarne conseguenze, nodi problematici, conflitti sociali, disagi, vizi del tempo. Mai come in questo primo periodo il suo cinema si mostra tanto impietoso e incomprensivo nei confronti delle classi subalterne, del mondo del lavoro, cui egli guarda con sospetto, persino in toni di spiccato accento reazionario. Ciò che resta sistematicamente fuori dalla concezione chapliniana del periodo è la dimensione umana del quadro di vita rappresentato. Non solo vi manca, per difetto di consapevolezza sociale, ogni riconoscimento della dignità del lavoro in quanto tale, ma i personaggi, a cominciare dallo stesso protagonista, non hanno mai dignità neppure dal punto di vista umano; così come le situazioni e i rapporti di vita presentati (a es. lo sfruttamento), i vizi descritti (l'ipocrisia, la corruzione), non sono mai affatto individuati e compresi nella loro essenza, e quindi additati alla denuncia: non c'è mai denuncia della corruzione, né tanto meno coscienza dello sfruttamento. Chaplin ritrae piuttosto, nel primo Charlot, il soggetto inconsapevole, la vittima di meccanismi e processi sociali che lo trascendono e che, proprio in ragione di questa inconsapevolezza, ne fanno spesso a sua volta un oppressore, uno sfruttato che si rivale odiosamente su altri sfruttati. Lo *slapstick* gli fornisce soltanto un elemento in più,

[4] G. Viazzi, *Chaplin nel "periodo Mutual"*, «Ferrania», VII, 1953, n. 4, p. 27 (rist. nella sua raccolta di *Scritti sul cinema 1940-1958*, a cura di C. Bragaglia, Longanesi, Milano 1979, p. 161).

l'occasione e insieme il mezzo, la forma filmica più adatta, per la messa in atto di una girandola di beffe ai danni di chi lavora e del mondo dei lavoratori in genere.

Tra l'arretratezza della concezione del mondo e l'arretratezza della forma sussiste, come si vede, un preciso parallelismo. Se il cinema chapliniano del periodo *slapstick* conserva gran parte dell'artificiosità meccanica ereditata dalla tradizione è per il fatto che il mondo comico di Chaplin, privo di basi adeguate, risulta angusto, chiuso entro un ammasso di stereotipi convenzionali. La forza della sua comicità non si misura ancora con il reale; non viene ancora a scontrarsi frontalmente con i problemi della società capitalistica; non viene chiamata ancora – come accadrà in seguito – a penetrarne e a smascherarne artisticamente le contraddizioni. Si potrebbe parlare al massimo, per questo periodo, della presenza di spunti anticapitalistici indiretti, di un 'realismo' solo meccanico, stilizzato. Il principio costruttivo comico dell'automatismo, ineliminabile dallo *slapstick*, pesa negativamente, facendo risentire questi suoi effetti negativi tanto sulla costruzione dell'insieme quanto, e ancor più, sulle sequenze singole e i singoli gag; non a caso, d'altronde, gli scadimenti di livello, i cedimenti alla tradizione e alla *routine*, coincidono proprio con i momenti di maggior precipitazione esteriore degli avvenimenti e con l'ansia dell'accumulo di effetti puramente *slapstick*.

2. *La maturazione dell'arte di Chaplin.*

L'arte di Chaplin nasce nel corso di un processo. Solo poco per volta egli perviene a costruzioni filmiche artisticamente consistenti. Se ci si può sbrigare con (relativa) rapidità dei cortometraggi assegnabili alla fase dello *slapstick*, ciò è per via del loro (relativamente) basso grado di elaborazione artistica. Fin lì l'autore dà un ritratto univoco di Charlot, fissa in Charlot un tipo astratto, i caratteri di una maschera, che resta sempre eguale a se stessa nonostante la mutevolezza delle circostanze. È un sintomo del suo innato talento, e insieme della sua maturazione, che egli avverta a un certo punto l'insufficienza di questa cristallizzazione e

che nell'ultimo scorcio del periodo Mutual, pressappoco a partire dall'inverno 1916-17, all'altezza di *Easy Street* (La strada della paura), lavori con lena a infrangerla dall'interno. Non si tratta naturalmente di una svolta repentina. Germi di differenziazione non solo dallo *slapstick* tradizionale, ma anche dalla sua propria versione dello *slapstick*, si riscontrano già prima, nel periodo Essanay, e vengono poi progressivamente crescendo e irrobustendosi sino a sfociare in quel gruppo di opere del biennio 1918-19, anch'esse di metraggio breve, situate formalmente a mezzo tra i prodotti che risentono ancora delle conseguenze dello *slapstick* e i medio e lungometraggi degli anni '20, che se ne sbarazzano definitivamente. Già con il periodo Mutual si annuncia in Chaplin qualche novità. Ferme restando le caratteristiche esterne dei suoi film (metraggio, tempi e metodo di lavorazione ecc.), come pure, all'interno, le coordinate essenziali del suo mondo, egli comincia ad aprirsi faticosamente la via verso una più libera creazione artistica. Il principio dell'automatismo comico perde terreno a favore, se non della consapevolezza, di un maggior coinvolgimento del personaggio nelle vicende e nelle esperienze del mondo circostante. Quanto più ricco, vario, multiforme, aperto gli si dispiega dinnanzi questo mondo, tanto più necessariamente si richiede che ne faccia egli stesso concreta esperienza (in un senso che, con paragone non improprio, potremmo definire 'fenomenologico'): ossia che cresca, da parte sua, l'attenzione per le cose, il gusto per la scoperta delle forme d'essere e dei segreti del reale. La maschera passa ora di fatto attraverso questa esperienza fenomenologica del mondo: diventa volta a volta pompiere, commesso, sarto, cameriere e, in *The Vagabond* (luglio 1916), di nuovo vagabondo, ma ora con un significato più elevato e spirituale, struggentemente romantico; sperimenta qui e altrove il peso che nella vita assumono i sentimenti; potenzia, dal lato soggettivo, la sua capacità di prendere parte alle gioie della vita o, inversamente, di reagire a dolori e a sofferenze.

Sono poste così le premesse perché Chaplin rinunci alla tipologia cristallizzata della maschera. Egli le fa ora assumere ruoli, atteggiamenti ecc. oggettivamente contrastanti con la sua essenza. Ciò che in sé rappresenta un semplice travestimento della maschera, analogo ad altri precedenti, considerato dal punto

di vista della maschera stessa appare un processo di estraniazione, in virtù del quale il personaggio-maschera non è più, per sé, nemmeno maschera: smarrisce la sua identità, diventa altro da sé, straniato a se stesso: talora anzi, come in *Easy Street*, si capovolge nel suo contrario (Charlot che riveste i panni del suo più implacabile nemico, il poliziotto, assumendo per la prima volta, lui, il ruolo di autorità). Si badi bene alle conseguenze: se ora Chaplin si serve, in determinati casi, del principio della estraniazione, ciò non accade solo in funzione di espediente per il potenziamento degli effetti comici. L'adozione di questo principio incide sulla sua concezione artistica in generale; essa gli consente un maggior distacco critico nei confronti del personaggio e quindi, per via delle mediazioni che ciò comporta, una presa di posizione maggiormente critica anche nei confronti della realtà.

Possono così venire in luce aspetti distintivi inediti del rapporto ambiente-personaggio. Messi a confronto con i cortometraggi della fase precedente, i mediometraggi del giugno-ottobre 1917, *The Immigrant* (L'emigrante) e *The Adventurer* (L'evaso) indicano già con chiarezza dove stia la novità: nella concretizzazione storico-sociale dell'ambiente che fa da sfondo alle vicende del personaggio, nella individuazione di un nesso non casuale tra personaggio e società. Pur restando ancora in gran parte quella del passato, la struttura narrativa si cala entro un ordine di valori, e gli spunti comici che la intessono e la sorreggono acquistano una più precisa connotazione, una determinatezza storico-geografica. Di più: società e storia cominciano a interessare da vicino la fisionomia del personaggio, intervengono come componenti costitutive della sua definizione. Posto al centro di un quadro sociale via via più articolato, esso stesso si rafforza e irrobustisce internamente, accresce, con il raggio della sua esperienza, il suo spessore, la sua consistenza intrinseca. Dalla maschera della fase chapliniana di apprendistato passiamo per gradi al soggetto umano, alla compiuta individualità della persona, al personaggio in senso proprio. Non si tratta solo di un processo di umanizzazione del personaggio realizzato tramite l'aggregarsi intorno al suo nucleo primitivo di stati soggettivi nuovi, di dimensioni fin lì a esso sconosciute, come il mondo dei sentimenti (il cui peso pure, dopo *The Vagabond*, va crescendo qua-

si senza soluzione di continuità), bensì proprio del fatto che questa diversa umanità del personaggio è, non da ultimo, il risultato della sua concretizzazione storico-sociale.

Sarebbe certo superficiale, e indurrebbe a una semplificazione eccessiva del problema, spiegare il profondo e ininterrotto processo interno di trasformazione del cinema di Chaplin solo con la circostanza di un affinamento stilistico della sua arte. Ben altre cause, soggettive e oggettive, concorrono a dare impulso alla trasformazione. C'è intanto, oggettivamente, l'esperienza della grande guerra, la quale, nonostante che i suoi costi siano in America relativamente ridotti e i suoi effetti di gran lunga meno traumatici che in Europa, non passa certo senza lasciar traccia anche su Chaplin: basti qui menzionare solo *Shoulder Arms* (Charlot soldato), la feroce satira antimilitaristica dell'ottobre 1918. In secondo luogo, dal punto di vista soggettivo dell'autore, il suo crescente stato di inquietudine, il disagio che egli avverte nei confronti dello sconvolgimento spirituale prodotto dall'esperienza della guerra, e che trova eco anche nelle sue pagine autobiografiche, lo sollecitano a rompere con il passato, a rinnovarsi; egli si rende benissimo conto, e lo dice, che una fase della civiltà è ormai definitivamente tramontata, che, dopo la guerra, la civiltà non potrà più essere la stessa di prima.

Non a caso gli anni del dopoguerra sono quelli in cui Chaplin intensifica, più che in qualsiasi altro periodo della sua vita, la sua presa di contatto con la cultura americana, avvicinandosi anche di persona ai circoli intellettuali borghesi-progressivi che avevano dato da poco origine al "piccolo rinascimento" del Greenwich Village[5]. Lì fa la conoscenza, tra gli altri, del saggista e romanziere Waldo Frank, del poeta Hart Crane, conosciuto attraverso Frank, di Max Eastman, il battagliero direttore di organi di stampa come «The Masses» e «The Liberator». Non sono, credo, punti di riferimento senza significato. Si tratta infatti di personalità le quali, insieme con i poeti, i critici, i giornalisti e i letterati contemporaneamente attivi a Chicago, vengono ora a

[5] Cfr. CH.J. MALAND, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, Princeton NJ 1989, pp. 84 sgg.

trovarsi al centro di una nuova temperie di cultura, di un moto generale di rinnovamento della coscienza nazionale americana.

La guerra scuote il paese dal torpore, ridesta inquietudini sopite. Via via che si risentono gli effetti del *boom* dell'economia determinatasi con la guerra, al disincanto dalle illusioni prebelliche viene accompagnandosi il bisogno di affrontare con spregiudicatezza i problemi della realtà sociale media del presente. Spira in generale nella cultura – almeno fin dove essa sa sottrarsi ai condizionamenti del *boom* – una ventata di protesta contro il conformismo; un empito ribellistico, una fervida aspirazione, piena di promesse, verso il nuovo, un comune slancio libertario e antipuritano sembrano animare la generazione passata attraverso l'esperienza della guerra.

Ora Chaplin respira a pieno questa atmosfera, risente del clima creato da queste insorgenze civili. Non solo ci vive in mezzo, ma, condividendone lo spirito di lotta, se ne appropria, partecipa a esso con fervore. Pregi e limiti della cultura del dopoguerra divengono, *mutatis mutandis*, anche i suoi; la sua attività creativa, la configurazione assunta dal suo cinema – quello compreso all'incirca nel periodo che va dal suo primo film per la First National, *A Dog's Life* (Vita da cani, 1918), attraverso *The Kid* (Il monello, 1921), *The Pilgrim* (Il pellegrino, 1923) e il dramma *A Woman of Paris* (La donna di Parigi, 1923), sino a *The Gold Rush* (La febbre dell'oro, 1925) – ne vengono più o meno direttamente influenzate.

Se ci si interroga circa la natura e le qualità sociali più specifiche dell'umanizzarsi del personaggio, innegabile sembra l'attrattiva che sul Chaplin del dopoguerra esercita, sia come sfondo che come spunto di satira, la cerchia delle costumanze e delle forme di vita piccolo-borghesi. La maturazione della maschera a personaggio avviene infatti lungo la linea della concentrazione della dinamica della rappresentazione artistica sul problema dell'imborghesimento. In conformità all'orientamento culturale ricordato, Chaplin mostra come il sommo ideale di vita si modelli e plasmi ora per il vagabondo su un concetto individualistico-borghese, sul mito – borghese – del rispetto per la dignità puramente esteriore, formale, della persona; come il vagabondo scopra che solo a partire da un certo grado della gerarchia sociale, da un certo rango

della società, l'uomo si veda riconosciuta la dignità di uomo. Di qui il suo sforzo per 'umanizzarsi' in senso borghese.

Eccolo dunque assumere un'individualità dai tratti sociali sempre meglio definiti, con aspirazioni allo *status* di borghese e alla *way of life* dell'uomo medio. Egli intrattiene rapporti sempre più stretti con questo mondo borghese o piccolo-borghese, assimilandone tratti esteriori e interiori, sentimenti, costumi, atteggiamenti, forme di comportamento, non meno che pregiudizi e illusioni. Nascono allora, a ripetizione, pagine di vita quotidiana: ne contemplano già *The Cure*, il progetto originario di *Shoulder Arms*, l'epilogo di *Vita da cani*; *Sunnyside* (1919) è un "idillio campestre" permeato da toni e spunti di sentimentalismo piccolo-borghese, dove il vagabondo tenta, in sogno, di acconciarsi anche esteriormente da borghese; in *A Day's Pleasure* (Una giornata di vacanza), dello stesso anno, il travestimento borghese del vagabondo diventa completo. Ovunque, qui e in seguito (in *The Kid*, in *The Idle Class*, in *Pay Day*, in *The Pilgrim*), il personaggio si circonfonde di un alone di rispettabilità, di dignitosità, d'ostentazione di eleganza, di cura per l'educazione formale e gli elevati sentimenti, che ne alterano la fisionomia primitiva, facendone qualcosa non solo di ormai molto distante dalla maschera del periodo *slapstick*, ma anche di intimamente contrastante con la sua stessa veste (tuttora conservata) di vagabondo: un po' nello stile di certe figure dickensiane, come l'altrettanto miserando che pomposo Mr. Micawber.

Chaplin si bilancia così di continuo tra due estremi. Egli appare come attratto e conquistato proprio da ciò che, nell'essenza, più lo respinge, proprio da ciò che istintivamente egli rifiuta. Polo d'attrazione dei suoi interessi, il mondo borghese è anche il bersaglio principale dei suoi strali. Questa dialettica gli dischiude la prospettiva del realismo critico. Per un verso egli condivide con i gruppi libertari e progressisti della cultura americana la lotta per il rafforzamento delle tendenze individualistico-borghesi, in vista della difesa della autonomia dell'individuo, del soggetto umano, dalla inumanità oppressiva e manipolatoria del capitalismo; per l'altro, da autentico realista critico, egli si avvale di questa stessa dimensione – l'individualismo – come di uno strumento autodissolvente, che si rivolta contro il suo proprio contenuto,

dissolve ironicamente la materia sociale su cui si fonda e può mettere così a nudo, dietro l'ipocrisia e la falsa dignità dei comportamenti, i sordidi interessi in giuoco nella società borghese.

Frequentissimo di conseguenza, nel Chaplin del periodo, lo scambio tra siffatti estremi. Che entrambi gli estremi confluiscano a saldarsi creativamente insieme, configura appunto lo specifico del suo realismo. Da *Vita da cani* al *Pellegrino* è tutta una continua interazione dialettica di concessioni a un certo modello di cultura e del corrispettivo rifiuto di esso; un sovrapporsi e intrecciarsi di paradigmi derivanti dalle più note e scontate convenzioni della letteratura borghese ottocentesca e di satira sferzante di queste convenzioni, di violente prese di posizione nei confronti dei loro infingimenti. Le aspirazioni piccolo-borghesi che Chaplin attribuisce ora al personaggio, destinate a essere, per il personaggio stesso, sempre ridicolizzate o contraddette, sono del genere di quelle messe in campo in Inghilterra dai narratori vittoriani, da Dickens, poniamo, o da Thomas Hardy (con maggior *verve* satirica rispetto a entrambi, ma con molto minor cura per la rifinitura psicologica), e più tardi, negli Stati Uniti, dagli schizzi di O. Henry, dai brevi bozzetti di Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*, a esempio, o *The Triumph of the Egg*) e anche dai romanzi coevi di Sinclair Lewis. Si tratta di aspirazioni per loro natura senza sbocco, di idealità senza prospettive: il grumo risultante da una singolare mistura di individualismo protestatario e di qualunquismo piccolo-borghese, di tradizionalismo puritano, consolidatosi in pregiudizio, e di boriose quanto ridicole smanie di grandezza.

In senso molto generale, l'atteggiamento di Chaplin verso la società americana – attento agli epifenomeni sociali del capitalismo, e insieme feroce, tagliente, sarcastico, pieno di disprezzo per le forme di vita cui esso dà luogo – può ricordare quello assunto dall'economista Thorstein Veblen in uno studio, *La teoria della classe agiata*, che esercita largo influsso anche sui gruppi letterari progressisti e sulla cultura del Greenwich Village[6]. Sen-

---

[6] Cfr. J. DORFMAN, *Thorstein Veblen and His America* [1935], A.M. Kelley, New York 1961, pp. 422-3; A. KAZIN, *Storia della letteratura americana* [1942], trad. di M. Santi Farina, Longanesi, Milano 1952, pp. 178, 186.

za che corra mai alcun rapporto diretto né con Veblen né con Anderson o Sinclair Lewis, Chaplin sembra adottare un punto di osservazione simile al loro, che risulta oltretutto straordinariamente favorevole per l'esercizio e la messa in pratica dello smascheramento comico. Con la loro stessa spregiudicatezza, egli pone a confronto qui – e non qui soltanto – sostanza e apparenza; coglie e descrive criticamente gli epifenomeni periferici, di secondo grado, della società di classe; smaschera impietosamente il retroterra della sua presunta rispettabilità.

Netto il rinvigorimento, la maggior vitalità della forma comica che ne deriva[7]. Solo qui, nella fase da me posta all'insegna dell'individualismo borghese, quando i gag risentono della tensione che si viene a stabilire tra l'essere e il voler essere del personaggio, il 'segreto' comico di Chaplin trova davvero ciò su cui fondarsi socialmente. Intento primario del gag diventa lo smascheramento di tutte le convenzioni, di tutte le ipocrisie del filisteismo piccolo-borghese, della falsa rispettabilità di superficie di una società intimamente corrotta. Mediometraggi come *Shoulder Arms*, *Il monello*, *Il pellegrino* individuano e colpiscono a fondo le conseguenze disumane del conformismo sociale. Gran parte della loro comicità deriva proprio dalla spregiudicatezza con cui vi sono poste a contrasto essenza e apparenza, dignità umana e impostura; la vera dignità umana non è mai quella che appare in superficie. Mostrare quali imposture si nascondano dietro il conformismo sociale, smascherare l'ordine di classe della società costituita, ecco il fine ultimo cui la loro comicità è rivolta.

Insomma, e conclusivamente, il filo ideologico unitario che collega questo gruppo di opere tra loro è dato dall'assurgere a sempre maggior chiarezza del tema dell'individualismo borghese: tanto per ciò che esso contiene di utopistico, di ideale, quanto, e ancor più, per le sue implicazioni critico-negative. *La donna di Parigi* e soprattutto il capolavoro della fase giovanile di Chaplin, *La febbre dell'oro* (sul cui rilievo conviene mi soffermi a parte, trattando dell'America della prosperità), muovono avanti nella stessa direzione. Grazie alla loro potenziata concretezza realistica di rappresentazione, con essi si può già parlare per Chaplin di una piena concordanza di obbiettivi con le tendenze del realismo critico. Naturalmente ciò suppone l'impiego, dal lato formale, di schemi capaci di corrispondere alle istanze narrative postulate da questo arricchimento di contenuto. L'intensificazione drammatica, il rafforzamento dei legami tra ambiente e personaggio, la loro rispettiva definizione e concretizzazione, tesa ad abbracciare una gamma quanto più possibile vasta di determinazioni storico-sociali, divengono realizzabili solo nella misura in cui il respiro delle opere si dilati correlativamente dal punto di vista formale. Di qui l'abbandono della forma novellistica, ormai inadeguata, e il graduale e tendenziale passaggio dalle *short-stories* del periodo *slapstick* ai mediometraggi e lungometraggi successivi. Non si tratta, è evidente, solo di un prolungamento in assoluto della durata della narrazione, bensì della dilatazione dei suoi tempi interni, del più disteso e pacato respiro delle sequenze: con tutte le conseguenze che ciò comporta sul piano della recitazione, del montaggio, della distribuzione e organizzazione del materiale plastico, del funzionamento – entro la sequenza così dilatata – dei princìpi del gag.

Quegli stessi criteri estetici di differenziazione che, secondo la teoria dei generi letterari, separano novella e romanzo costringono qui Chaplin (pur con le necessarie modifiche del caso) a differenziare dalla forma delle *short-stories* la forma filmica dei suoi romanzi, commisurandola alle esigenze del nuovo contenuto. Già in novelle come *Vita da cani* e *Shoulder Arms*, che si differenziano per contenuto dalle novelle brevi del periodo *slapstick*, e poi più compiutamente a partire dal *Monello*, Chaplin ricorre con determinazione sistematica all'uso di un procedimento di costruzione narrativa scandita per vaste sequenze. Come nella tradizione del romanzo (di quel romanzo che Chaplin più conosce e apprezza, il romanzo ottocentesco), i suoi racconti si articolano, si ripartiscono in capitoli, prevedono, a guisa di cornice, un antefatto e una conclusione. La saldezza della composi-

[7] Nell'impossibilità di discuterne qui a fondo, rinvio agli svolgimenti più compiuti che della questione danno il cap. VI («Principi, struttura e funzione del gag chapliniano») del mio volume *Il realismo di Chaplin*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 143-70, e il saggio *I risvolti della tecnica chapliniana del gag*, «Cinema nuovo», XXXVIII, 1989, n. 320-321, pp. 52-9 (rist. nel mio volume *Gli autori e la critica. Fatti e misfatti nel mondo del cinema*, Dedalo, Bari 1991, pp. 27-41).

zione riposa sempre sull'unità dell'arco narrativo concepito come un tutto, e questa, a sua volta, sulla stretta interconnessione semantica delle sue parti; strutturalmente la cornice appartiene all'opera non meno del suo nucleo comico-satirico. In essa commedia e dramma fanno ormai tutt'uno; comico e drammatico tendono per loro natura a fondersi.

Così Chaplin compie un passo di importanza decisiva verso il raggiungimento della sua maturità di artista. Al culmine dello sviluppo qui esaminato si chiude per lui definitivamente un'epoca. Ha termine, se si vuol dirlo con una frase di Goethe, l'epoca che generalmente è la «più importante per un individuo, quella dello sviluppo» (corrispondente alla esperienza descritta nell'autobiografia goethiana di *Poesia e verità*); e comincia l'epoca in cui l'individuo, ormai formato e maturo, entra «in conflitto con il mondo».

3. *Comico piccolo-borghese: Linder, Lloyd, Keaton.*

La comicità conosce vari modelli e livelli. Non sempre la tipizzazione comica, anche da parte di comici di vaglia, ha la forza per trascendere i limiti del quadro rappresentativo immediato cui si riferisce o del contesto dei rapporti di classe donde proviene. Grandi satirici del tipo di Swift o di Saltykov-Ščedrin raffigurano quadri capaci di investire, grazie alla loro esatta caratterizzazione dei personaggi dall'esterno, interi complessi sociali in movimento, la totalità mobile di un mondo; altri (Dickens, poniamo, ma anche Chaplin) combinano l'interno con l'esterno, tipizzando in guisa che i personaggi rappresentati si integrino da sé nella mobile dialettica della realtà, nell'oggettività dei rapporti contraddittori dell'ambiente sociale.

Quando il comico non penetra fin lì, anche i suoi migliori risultati artistici peccano inevitabilmente di tutte le ristrettezze derivanti da una visuale limitata. Con la locuzione di "comico piccolo-borghese" – non, ammetto, la più precisa, utile solo *faute de mieux* – intendo per l'appunto alludere a questa limitatezza di principio, prescindendo da ogni specifico riferimento di classe sia all'artista che rappresenta sia al tema o al conflitto o ai per-

sonaggi rappresentati. Il cinema è singolarmente prodigo di esempi di comicità riconducibili entro tale sfera. Prenderò in considerazione qui di seguito solo tre casi scelti, fra altri possibili, come esemplari sia per le influenze e le ripercussioni che hanno esercitato, sia per la rinomanza degli autori chiamati in causa, sia naturalmente anche per l'entità (relativa) dei risultati da loro conseguiti: ossia quelli del francese Max Linder e degli statunitensi Harold Lloyd (produttore, interprete e anche supervisore ma – si noti – non direttore dei suoi film, affidati a tecnici senza spicco) e Buster Keaton (che pure si fa spesso dirigere da altri, ricorrendo in prevalenza alla formula della co-regia, ma che resta comunque il vero responsabile almeno dei suoi lungometraggi).

Di tutte le figure del comico filmico di cui fin qui ho parlato, Linder è cronologicamente il precursore. Quando, già nel primo decennio del secolo, scritturato dalla Pathé, mette a punto il suo personaggio di pseudo-dandy altezzoso, di borghesuccio azzimato, in vesti sempre impeccabili, nessun comico di nome è ancora attivo al cinema. I comici che vi si cimentano sono solo imprestiti dal *music-hall*, dal *burlesque*, dal *vaudeville*, dal cabaret, dal circo, e non vanno mai oltre il disegno di macchiette caricaturali. Linder si fa avanti con un personaggio dalla fisionomia più definita; di conseguenza la sua comicità viene caratterizzandosi per tratti di maggiore finezza e naturalezza interpretativa, per un *humour* che non si identifica più solo con lo *slapstick*, non si lascia ridurre al suo livello né si arresta entro i suoi limiti. Comico è in lui il lato per cui l'alterigia del dandy tradisce sempre di nuovo, dietro la maschera, il sostrato piccolo-borghese, la fitta trama imperante dei vizi, degli egoismi, dei conformismi della vita quotidiana; anche se poi, alla fin fine, che cosa di socialmente significativo ne connoti la sostanza, dove lo smascheramento abbia a condurre, Linder non sa e non indica.

Precursore Linder è anche per un altro verso (evidenziato e anzi spesso persino esagerato dalla critica): che cioè le situazioni comiche che egli viene creando, certi suoi gag ecc., mostrano di lasciarsi alle spalle tracce non indifferenti. Egli è infatti, a fianco di Karno, quantunque in senso diverso da lui (poiché le sue

esperienze di attore di *music-hall* sono relativamente tarde e secondarie rispetto a quelle filmiche), un'altra delle fonti di cui è indispensabile tenere conto nella ricostruzione della genesi del film comico americano. Già Sennett confessa onestamente il debito contratto fin dal periodo Biograph verso Linder, che alla Keystone egli ha modo di studiare con attenzione, suggerendo poi nell'autobiografia l'idea del «considerevole impatto» che Linder avrebbe avuto anche sullo sviluppo di Chaplin[8]; Chaplin stesso, in più interviste del 1915 e del 1916, e ancora all'inizio degli anni '20, riconosce questo influsso. Che poi il testo della famosa dedica a Linder apposta su una sua foto in data 12 maggio 1917, «To the one and only Max, the Professor, from his disciple, Charlie Chaplin», sia da prendere o meno alla lettera, è cosa storiograficamente ancora controversa[9]. Stante la profonda diversità dei rispettivi tipi posti in essere, dello stile ecc., io sono propenso a credere che il segno della lezione di Linder vada semmai cercato, prima e più che in singoli spunti o motivi o gag, nel principio della duttilità e sobrietà – fin lì sconosciute – dell'uso del mezzo filmico a scopi comici.

Carriera e successo di Harold Lloyd sopravvengono quando Linder è già al tramonto. Non si può non giudicare sintomatico che il vecchio Linder in declino cerchi sostegno e rifugio a Hollywood proprio presso quel Sennett, da cui Lloyd – come già Chaplin – si stacca quasi subito, nel 1915, insieme con l'amico e produttore Hal Roach, fondando qualche anno dopo una sua propria casa di produzione e realizzando i suoi film migliori, dietro la regia di Fred Newmeyer e Sam Taylor, nella prima metà degli anni '20 (*Safety Last*, 1923; *The Freshman*, 1925). Il distacco da Sennett segna correlativamente l'abbandono del prototipo originario del personaggio di Lloyd, la figura di Lonesome Luck, dai tratti ancora marcatamente sennettiani o protochapliniani, in favore del tipo che egli viene poco per volta sbozzando e fissando come definitivo: il tipo del piccolo-borghese americano, sorridente, gioviale, disponibile, ma insieme timoroso e impacciato, inconsapevole di tutto, dapprima naturalmente senza alcuna *chance* di successo nella vita quotidiana, eppure così testardo, di una ostinazione così tenace, che viene infine soddisfacentemente ripagato dalla buona sorte, come si addice ai sogni e alle illusioni del borghese medio.

Lloyd passa del tutto a lato della complessità del mondo reale che ha d'intorno. Di fronte all'America del *boom* economico, al turbinio edilizio delle grandi metropoli, alle conseguenze provocate sui rapporti ordinari di vita dal capitalismo in espansione, egli esprime, con qualche buono sprazzo di intelligenza, il disorientamento di una *middle class* completamente sbandata. Il suo piccolo-borghese, che tanto amerebbe ritrarsi nella pace della vita tranquilla e provinciale di un tempo, viene non meno abbagliato che travolto dai cataclismi della nuova età; se egli ne è – in totale contrasto con quanto avviene nel contemporaneo sviluppo del cinema di Chaplin – solo uno sballottato fuscello, una vittima, mai un rappresentante consapevole, lo si deve essenzialmente all'inconsapevolezza sociale del suo autore.

I film realizzati da Lloyd durante la prima metà degli anni '20 sono chiari esempi del modo sprovveduto e ingenuo in cui egli si rappresenta l'America del benessere. Dominanti restano per lui proprio i miti della classe dominante americana: in primo luogo, quelli dello sport, del successo individuale, della 'popolarità' a ogni costo. Lo Harold Lamb di *The Freshman* – come del resto anche, in forma più privata, più personale, la matricola del *College* di Keaton (1927) – non mira ad altro che a diventare "l'uomo più popolare" dell'università, strappando il titolo a un molto più atletico giovanotto, giocatore di rugby. In questo ambiente egli si trova a dover fronteggiare esperienze e situazioni (sequenze dell'ingresso all'università, della festa

[8] SENNETT, *King of Comedy*, cit., p. 161.

[9] Per maggiori particolari, cfr. specialmente J. SPEARS, *Max Linder*, «Films in Review», XVI, 1965, pp. 287-8; CH. FORD, *Max Linder*, Seghers, Paris 1966, pp. 47-8, 85-6; R. SOBEL/D. FRANCIS, *Chaplin: Genesis of a Clown*, Quartet Books, London-Melbourne-New York 1977, pp. 129-30. La protratta frequentazione e ammirazione reciproca tra i due è comunque attestata di persona, grazie alla sua dimestichezza con Chaplin, da Robert Florey (M. BESSY/R. FLOREY, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Jacques Damase, Paris 1952, pp. 152 sgg.). Di recente, inoltre, Kevin Brownlow ha dato notizia (in *Hollywood. L'era del muto*, trad. di M. Benini, Garzanti, Milano 1980, p. 143) del ritrovamento di un filmetto 'casalingo' di Chaplin, che «racconta una visita di Linder allo studio ove lavorava Chaplin durante la prima guerra mondiale: i due si abbracciano calorosamente e ciascuno prova le movenze dell'altro».

annuale, della partita di rugby) per lui affatto nuove, ardue, che lo mettono in difficoltà, ma da cui, in virtù di una serie di abili accorgimenti, esce sempre vincitore. Lloyd non si rende neppure conto della meschinità di questa corsa al successo per il successo, dei sintomi negativi che essa rivela circa lo *status* della democrazia americana; scambia questo mito per un segno di buona salute, di sanità dell'insieme, prende sul serio il fervore dei concorrenti alla vittoria, presenta il suo Harold Lamb realmente come un vincitore. Rispetto al Keaton di *College*, l'angustia di questa posizione appare più grave ancora per il fatto che dalla vita dell'università sono pressoché interamente esclusi i valori della cultura, lo studio, l'impegno didattico, gli interessi umanistici (valori in Keaton sempre contrapposti al mito dello sport). Unico rappresentante serioso del mondo accademico il Magnifico Rettore, caricaturale nei suoi tratti puritani, e come tale bersaglio continuo delle *gaffes* e dei tiri (involontari) di Harold.

La denuncia dei limiti della qualità artistica del comico in Linder e in Lloyd non credo incontri riserve o sollevi perplessità alcuna da parte della storiografia. Potrà sembrare invece riduttivo che io ora confini lo stesso Keaton nell'ambito del comico piccolo-borghese: specie agli occhi di quell'orientamento critico – impostosi largamente – che di Keaton si fa un modello e un mito, quasi l'emblema del 'moderno' in generale, e che lo celebra come autore tra i più grandi della storia del cinema, da porre nel comico davanti a tutti, Chaplin incluso. Si tratta a ogni modo, intendiamoci bene, di un confinamento relativo, puramente tendenziale. In primo luogo, che le sue raffigurazioni comiche dello stato di spaesamento e paura dell'uomo medio stia, per qualità e profondità, per capacità rappresentativa, senza confronto al di sopra tanto delle farse di Linder quanto delle lievi e superficiali commedie di Lloyd non viene in mente a nessuno di metterlo in dubbio. Chiamato a Hollywood nel 1916, attivo dal 1920 con cortometraggi in proprio, Keaton rivela presto la originalità del suo talento. Già il suo primo lungometraggio di rilievo, *Our Hospitality* (Accidenti che ospitalità!, 1923), dove egli tenta il racconto lungo, a episodi drammatici, di modello ottocentesco (pressappoco sulla falsariga del Chaplin del

Monello), rende palese la piena rottura da lui operata nei confronti dello *slapstick* di Sennett. Sennett è lasciato molto indietro non solo nella struttura architettonica del film, che mira a un riscatto del comico dalle secche macchiettistiche e dalla meccanicità esteriore dei moduli sennettiani, ma nella costruzione del personaggio (donde prende vita la celebre maschera dell'attore comico impassibile, che non ride mai) e negli sviluppi comico-drammatici, in Sennett inesistenti: Keaton vi arrischia tra l'altro la parodia, poi ripresa e sviluppata in *The General* (Come vinsi la guerra, 1926), della "via dei giganti", ossia della realizzazione della grande arteria ferroviaria di congiungimento tra le due coste degli Stati Uniti, avente proprio in quegli anni i suoi cantori, ma dal lato serio, nei registi dell'epica del western 'classico'. Ora lì e in *The General* e in *The Navigator* (Il navigatore, 1924) e nella seconda parte di *Seven Chances* (Le sette probabilità, 1925), quando l'eroe, inseguito da una turba di donne che vogliono sposarlo, sfugge al loro inseguimento, ma si trova bersagliato da una valanga di massi rotolanti dietro a lui lungo un pendio, giù giù sino a *Spite Marriage* (Io... e l'amore, 1929), che chiude il più felice periodo creativo di Keaton, egli inventa gag geniali uno via l'altro, senza interruzione, sullo stato di paura dell'individuo di fronte a un mondo che gli si rivolta contro e che lo schiaccia.

Proprio in questa disposizione creativa si è creduto di riconoscere una parentela di Keaton con l'avanguardia e con il 'moderno'. Il rilievo merita considerazione perché, specie con riferimento alla tematica kafkiana, lo si è proposto ripetutamente e autorevolmente anche per Chaplin, da Cocteau a Hannah Arendt e a specialisti della critica chapliniana di indirizzo mitologico quali Parker Tyler, Robert Payne, José-Augusto França. Molto meglio di tutti loro vede però Lukács, quando scrive in un passo dell'*Estetica*:

> Non si deve dimenticare quanto la cerchia emotiva delle opere di Chaplin e i suoi spunti sociali siano vicini al mondo di Kafka. Tuttavia in Chaplin la paura e l'impotenza traggono forma sensibile non solo dall'interno, ma dall'interno e dall'esterno, in un'unità inscindibile. Nasce così un umorismo universale che trionfa sulla paura e la cui profondità – un approfondimento oggettivizzante

> della problematica di Kafka – si mantiene proprio in quanto conferisce in modo popolare all'esoterico una efficacia essoterica[10].

A causa di questa sempre più netta e decisa, irresistibile tendenza di Chaplin all'«approfondimento oggettivizzante», in lui non sussiste alcuna di quelle convergenze formali con l'avanguardia, che si possono invece stabilire e si sono stabilite, credo non senza una certa legittimità, per il Keaton maggiore.

Ma a rendere relativo, solo tendenziale, il confinamento di cui ho parlato sopra c'è anche un secondo, più importante motivo, questa volta di contenuto. Keaton scavalca spesso, e in svariate direzioni, i confini della sfera del mondo piccolo-borghese, investendo temi quali la storia nazionale americana (*The General*) o il mito della "frontiera" (*Go West*, Io e la vacca, 1925) o il ruolo dei mezzi di informazione in un'era di tumulti e gravi conflitti urbani (*The Cameraman*, Io... e la scimmia, 1928). Ancorché la sua critica non si spinga mai fino alle radici, affiora in essa almeno un barlume di consapevolezza circa le difficoltà, le lotte spietate, i contrasti insanabili che si annidano nelle condizioni sociali di vita del capitalismo e che crescono parallelamente e proporzionalmente con esso.

Detto tutto ciò, riconosciuto quanto di realmente originale il suo cinema offre, la limitatezza della cerchia di rappresentazioni entro cui anche Keaton si muove resta impregiudicata. Keaton non ha dietro a sé, come Chaplin, un tirocinio artistico preparatorio molto sviluppato, che affondi entro la trama dei rapporti sociali (individualistico-borghesi) in America dominanti. La crescita del capitalismo, l'era del benessere sopraggiungono dunque per lui come fenomeni inattesi e imprevedibili, che lasciano l'individuo spaesato. Se il Keaton comico appare nei suoi film così serio, è proprio in ragione dell'incomprensione di fondo di una situazione storica, che vede il predominio incontrastato del mondo della tecnica industriale e delle macchine (il transatlantico

[10] G. LUKÁCS, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1963, II, p. 512 (*Estetica*, trad. di A. Marietti Solmi/F. Codino, Einaudi, Torino 1970, II, p. 1279).

moderno di *The Navigator*, le ferrovie di *The General*), e che egli ha bensì, come Chaplin, il merito di evocare, ma che non gli riesce poi altrettanto bene (per quanto gli riesca assai meglio che a Lloyd) di portare a chiarezza. Non c'è qui di fatto ancora satira dell'industrializzazione. I prodotti dell'industria vi sono solo sbeffeggiati dal di fuori, alla stregua di meccanismi assurdi, destituiti di senso. Keaton non conosce altra dimensione, altro senso, che il senso di disorientamento soggettivo dell'individuo. Dal suo così provvido arricchimento qualitativo degli stilemi del comico oltre lo *slapstick*, dalla felicità della sua inventiva, dalla sua *verve* comica, esula del tutto la raffigurazione di quel nuovo della prosperità sociale, su cui in definitiva la sua stessa comicità poggia e da cui è resa possibile; essa si ritorce proprio contro ciò che la produce.

Nella valutazione dei risultati della satira corrosiva di Keaton si deve sempre tenere conto di questa sua limitatezza di principio. La comicità procede in lui per intuizioni; ma anche le sue intuizioni fantastiche più riuscite si congelano sempre solo a intuizioni, e proprio questo gli impedisce di abbracciare e rispecchiare artisticamente in senso più profondo la complessità dei rapporti sociali di vita che intuisce, per tutto ciò che essi significano di là dalla loro superficie immediata. Così, pur tanto più comprensivo che in Linder e in Lloyd, il punto di vista artistico non si svincola neanche in lui dalle angustie prospettiche del comico piccolo-borghese. Il che tra l'altro spiega perché neanche Keaton – di nuovo a differenza di Chaplin – abbia alcun futuro nel sonoro.

Charles S. Chaplin, *The Gold Rush* (La febbre dell'oro, 1925).

VI

HOLLYWOOD *CAPUT MUNDI*

Se con Hollywood si era cominciato, è ragionevole che con Hollywood si chiuda questa sezione introduttiva sulle scuole filmiche del muto. La seconda metà degli anni '20 sancisce bensì per il cinema la conquista di un linguaggio specifico in proprio, ma, di là da ogni questione di linguaggio e d'arte, anche il dato di fatto incontestabile che industrialmente il suo mondo fa capo a Hollywood e da Hollywood dipende. La struttura economica diviene ora sempre più per esso il fattore predominante e l'industria di Hollywood la raccaforte di questo predominio. Hollywood, insomma, come un cinematografico *caput mundi*: fenomeno di indubbia rilevanza interna, su cui Hollywood stessa non esita ad arroccarsi, e che agisce da potente incentivo e irresistibile attrattiva anche verso l'esterno, alimentando attorno a Hollywood una mitologia sfrenata, trasformando Hollywood in mito. D'altronde, poiché il *boom* di Hollywood coincide cronologicamente con la Hollywood del *boom* (del generale *boom* economico di questa determinata fase della società americana), il risultato è che tanta parte dei problemi che dilacerano l'America si rispecchiano nel suo cinema o almeno vi traspaiono come in filigrana.

1. *Tragedia e commedia nell'America della prosperità.*

Quale strada vada imboccando Hollywood dopo la fine dell'età dei pionieri sta lì a indicarlo molto bene, meglio di ogni altro fenomeno, la crescita dell'industria. Il suo primo slancio produtti-

vo a livello industriale coincide con un *boom* economico di proporzioni inconsuete nella storia degli Stati Uniti. Durante gli anni '20 gli effetti dell'industrializzazione del cinema vanno infatti di pari passo con quelli, più generali, della trasformazione delle basi industriali dell'economia e con quelli da essa indotti nella società civile e nella vita quotidiana degli uomini (incontrollato aumento del valore del danaro, corsa al benessere e al profitto, crescita del tenore medio di vita, mutamento dei modelli e degli standard di agiatezza, progressivo imborghesimento degli strati sociali subalterni).

Uno sviluppo malsano, distorto. Che il tasso anormale di incremento dell'economia stia in rapporto con un anormale sviluppo del ciclo degli affari è cosa che agli economisti e ai finanzieri appare chiarissima già nel 1922, come si ricava dal discorso del presidente della Banca di commercio di New York, James S. Alexander, *The Future of American Business*. «L'affare dell'America sono gli affari», sentenzia cinicamente lo stesso presidente americano, Calvin Coolidge: una frase – commentano da parte loro gli storici Nevins e Commager – che «può servire benissimo a caratterizzare la società americana nel decennio dal 1920 al 1930»[1]. Vi trionfa infatti senza più freno la mistica del successo. Per via della fiducia riposta nelle capacità di espansione illimitata dell'economia, l'aumento della produzione e del consumo assume un ritmo quasi affannoso; il volume generale degli affari dipende sempre più da una speculazione largamente incoraggiata dal credito. Un Mellon, un Hoover, un Rockefeller, un Dawes, un Morgan vengono esaltati come «oracoli, sapienti, scienziati, grandi pensatori, realizzatori di grandi imprese, uomini di Stato»; l'uomo d'affari in genere appare come «la persona più influente nella nazione» o, secondo l'espressione usata da un acceso seguace di Thorstein Veblen, l'economista e pubblicista Stuart Chase, come il «dittatore dei nostri destini»[2]. Nella descrizione del «processo di continua crescita» dell'affarismo e

[1] A. NEVINS/H.S. COMMAGER, *America. La storia di un popolo libero*, Einaudi, Torino 1947, p. 511.

[2] Cit. da A.E. KAHN, *Da Wilson a Truman: trent'anni di politica americana*, Edizione di cultura sociale, Roma 1953, p. 107.

della sua incidenza sul «nuovo ordine» così instaurato non si potrebbe raggiungere, credo, maggior chiarezza ed efficacia di Veblen stesso, in un suo studio comparso all'indomani dell'avvento di Coolidge:

> Ciò sembra fare del "nuovo ordine" un nuovo ordine di affari. Ed è così, nel senso che il "nuovo ordine" è un ordine di cose in cui le considerazioni d'affari sono preminenti [...]. Sotto la nuova amministrazione come sotto qualsiasi altra, tutto il compito dell'impresa d'affari è di procurarsi un guadagno netto il più possibile elevato e sicuro, di acquisire riconoscimento, di "far danaro" e perciò di volgere tutti i mezzi e le prestazioni tangibili in conto di questo intangibile ma preminente scopo di acquisire riconoscimento. I nuovi espedienti posti in essere nella condotta degli affari sono stratagemmi ed espedienti intesi a favorire questo fine intangibile, nuovi modi e mezzi di risposta alla sollecitazione di quelle nuove possibilità di lucro che derivano dai mutamenti sensibili del sistema industriale[3].

I loro effetti si ripercuotono con il massimo impatto su Hollywood. Già subito dopo la fine del primo conflitto bellico, donde gli Stati Uniti traggono grandi vantaggi commerciali, imponendosi con l'autorità di una potenza capace di tenere testa all'economia mondiale, comincia la sua fase di consolidamento e di espansione: «Hollywood è divenuta Hollywood e si è messa a cavalcioni del mondo», per dirlo con le recenti parole di uno storico americano assai critico verso Hollywood come sistema produttivo capitalistico di merci[4]. Parole che colgono nel segno e illuminano bene lo scenario a venire. Mentre infatti i grandi gruppi finanziari allungano i loro tentacoli su questa nuova fonte di profitto, Hollywood, lasciatasi a sua volta conquistare dal demone dell'industria, fa ormai del profitto la sua primaria, se non unica, ragion d'essere. Non si capirebbe la linea tendenziale di sviluppo del cinema muto hollywoodiano senza riportarne anzitutto i fondamenti entro l'alveo dei condizionamenti deri-

[3] TH. VEBLEN, *Absentee Ownership and Business Enterprise in Recent Times: The Case of America*, Huebsch, New York 1923, pp. 211-2.

[4] TH. CRIPPS, *Hollywood's High Noon: Moviemaking & Society before Television*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1997, p. 36.

vanti da questo suo retroterra economico-finanziario, dai suoi nessi di dipendenza con Wall Street. E il processo ha implicazioni che si ripercuoteranno con maggiore impatto ancora sul fonofilm.

Diamo intanto uno sguardo più da vicino alla cosa. Economicamente la Hollywood degli anni '20 ha il suo perno, il suo stimolo e il suo referente oggettivo nell'epoca Coolidge, trionfo dell'ideologia della "prosperità". Ma non soltanto economicamente: perché, alla luce di quell'ideologia, cambia nel cinema il rapporto con il mondo esterno e cambiano insieme le sue forme interne, specifiche, le forme filmiche dei suoi diversi generi. Solo da allora anzi, e non certo per caso, datano i generi in senso proprio: nascono generi come, poniamo, la commedia cosiddetta 'classica', il dramma piccolo-borghese, il film pseudostorico a grande spettacolo (sul tipo di quello promosso da De Mille), l'epopea del western; fanno la loro prima comparsa registi (King Vidor, Capra, Wellman, Hawks ecc.) di una generazione nuova, più dinamica, più elastica, più adusa ai compromessi produttivi, cui – lo vedremo meglio nel paragrafo successivo del presente capitolo – debbono piegarsi a forza anche tanti registi esteri immigrati; ovunque viene alimentato, tramite un sapiente *battage* propagandistico, il clima più idoneo per la sublimazione del prodotto di consumo a mito.

Tragedia, commedia, epopea western vi sono tutte, a diverso titolo, coinvolte. Il lato tragico del mito ha la sua origine nell'inconsapevolezza delle basi traballanti della prosperità. Dietro la frenesia del successo si nasconde, traluccndo ripetutamente in superficie, lo stato di incertezza e disagio dell'uomo medio: quel medesimo che in letteratura viene rappresentato da scrittori come Dreiser, Dos Passos, Sinclair Lewis, o anche come il naturalista Frank Norris, cui si ispira Erich von Stroheim per *Greed* (Rapacità, 1923), il primo film importante di una carriera zeppa di intralci e squilibri, ma – altra cosa che vedremo in chiusura di capitolo – seriamente avviata all'insegna del realismo critico. Si potrebbe anzi dire che la caratteristica precipua della tragicità di questo mito stia nel contrasto non mediato tra superficie e nucleo, tra apparenza ed essenza. Quando King Vidor, in *The Crowd* (La folla, 1927), affronta il tema tragico dello smarri-

mento del piccolo-borghese dentro l'universo manipolato della civiltà capitalistica, la sua denuncia non arriva a scalfire se non i mali di superficie, che vi appaiono perciò in forma non meno inconsapevole, edulcorata, di quanto accadeva già con i problemi della guerra nel suo pseudopacifista *The Big Parade* (La grande parata, 1925).

Solo con le pagine migliori di Stroheim, tutte per altro di impianto, contenuto e taglio mitteleuropei, e soprattutto con la critica corrosiva del primo vero grande capolavoro realistico di Chaplin, *The Gold Rush* (La febbre dell'oro, 1925), sorto al culmine della fase giovanile di maturazione della sua arte, l'incantesimo della immediatezza viene spezzato. "Commedia drammatica" suona il sottotitolo del film. Nulla di strano per Chaplin; si sa che egli ama servirsi di designazioni del genere. Mai tanto bene come qui, per altro, la designazione corrisponde all'essenza della cosa designata. Il comico e il drammatico della *Febbre dell'oro* tendono per loro natura a fondersi. Benché l'intento creativo ultimo sia comico, il comico non si contiene più in se stesso, trapassa da sé – congiuntamente al definitivo trapasso della *short-story* in racconto lungo, in 'romanzo' – nel dramma o, meglio, nella epopea drammatica. *La febbre dell'oro* si presenta come un dramma in piena regola già soltanto per la drammaticità del suo spunto d'avvio: la rievocazione delle vicende dei cercatori d'oro che, verso la fine dell'Ottocento, tentarono di valicare il nevoso Chilkoot Pass del Klondike (Alaska), vicende commiste, nella finzione artistica, a quelle ben più tragiche del disastro della spedizione Donner di un cinquantennio prima, la quale, smarritasi tra i ghiacci della Sierra Nevada, dovette registrare anche episodi di cannibalismo. Con l'elevare a protagonista Charlot nelle vesti di un *outsider* sociale qualsiasi (medio, anonimo, insignificante), che non solo aspira a salire ma sale realmente nella scala sociale, il film investe i problemi di fondo di una società capitalistica in espansione, come è quella americana degli anni '20, e del consolidarsi del potere della sua classe dirigente: gli stessi problemi, cioè, del ciclo di film che Chaplin verrà realizzando dagli anni '30 in poi, nel pieno della sua maturità.

Solo che qui il nesso con la società permane ancora indiret-

to, celato, per così dire, entro l'orditura consueta al cinema chapliniano del dopoguerra. Poiché il film cresce, come quest'ultimo, su un terreno culturale dalle marcate predisposizioni individualistiche, soggettivamente condivise dallo stesso Chaplin, è naturale che esso contenga anche pregiudiziali e istanze di tal genere. Sul tronco del ben noto tema della solitudine di Charlot vagabondo, vi si fanno avanti con prepotenza, sino a catturare l'attenzione esclusiva di chi osserva, gli spunti sentimentali e i toni idilliaco-elegiaci, individualistici; Chaplin insiste a lungo sul motivo della segregazione forzata del vagabondo in cerca di fortuna dal contesto dei rapporti umani, sulle delusioni cui, per la sua ingenuità, egli va incontro, sul suo stato di sconsolato, disperato, tragico isolamento. Di qui appunto la tragicità di certe situazioni artisticamente felicissime (danza dei panini, sequenza del primo ingresso del vagabondo nel *saloon*: dove, ripreso da tergo, in atteggiamento quanto mai dimesso, melanconico, rassegnato, egli assurge di colpo a simbolo mimico della solitudine dell'individuo medio nella società borghese).

Tuttavia, per centrale che appaia la componente individualistica della *Febbre dell'oro*, il film non ruota affatto soltanto intorno a essa (che ne rappresenta semmai il lato più spurio, più caduco). Da pietra di paragone della sua struttura può valere la caratteristica convergenza di sentimentalismo e senso critico nel romanzo vittoriano, tipica della fase postbellica di Chaplin. Come già nel *Monello* e nel *Pellegrino*, ma ora a un superiore livello di consapevolezza, la personalità dell'individuo, le sue reazioni, le sue manifestazioni istintive, le sue scelte vengono definite e lumeggiate attraverso il rilievo pregiudiziale della posizione che egli occupa nel contesto sociale e in rapporto inscindibile con il suo ruolo in esso. La tendenza volta alla umanizzazione del personaggio non significa mai per Chaplin, men che meno qui, una tendenza all'umanitarismo astratto. Forte influenza esercita ancora su di lui il clima spirituale del dopoguerra. Le sollecitazioni che gli provengono dai contatti con i circoli progressivi della cultura americana hanno per conseguenza, tra l'altro, l'innalzamento del suo livello di consapevolezza circa la peculiare natura del rapporto dell'arte alla realtà. Egli va in traccia, nell'arte, di una «bellezza» non disgiunta dalla «verità»: «Lo scopo del

cinema – esce a dire in un'intervista del periodo[5] – è di trasportarci dal mondo in cui viviamo nel regno della bellezza. Questo scopo non può essere raggiunto se non costeggiando assai da vicino la verità. Soltanto il realismo può convincere il pubblico».

È questo bisogno di verità, quest'ansia di realismo, che induce Chaplin a misurarsi come mai in precedenza con il vero, reale nodo di problemi della società capitalistica americana in espansione, ossia con il «nuovo ordine di cose» – l'ordine degli affari – preconizzato da Veblen, e che la fase di prosperità dell'epoca Coolidge si incarica di realizzare nei fatti. Straordinariamente significativo, riguardo al nostro problema, oltre che rivelatore dell'istintivo talento realistico di Chaplin, è soprattutto questo, che presso storici, economisti, pubblicisti sorge spontaneo il paragone dell'apparente rigoglio e floridezza del *Coolidge market* con una sorta di "età aurea", e dell'affarismo ora universalmente dominante, della propensione al danaro e al profitto, con una rinnovata "febbre dell'oro", della quale anche Veblen parla d'altronde espressamente, nel testo del 1923 citato sopra, come di una manifestazione tipica dell'ideale dell'americano medio:

> Se la corsa all'oro non va annoverata tra le maggiori iniziative del paese in fatto d'importanza permanente per l'industria, tuttavia figura nella stima popolare come la più grande e maestosa di tutte, la più pittoresca e familiare, e quella cui la mente umana si affeziona maggiormente. Spicca come la forma tipo di quella iniziativa maschia che mira a ottenere a tutti i costi qualcosa per nulla. Sicché, tutto considerato, per la sua coraggiosa onestà e le sue pittoresche qualità, così come per la natura concreta e sensibile del compenso che offre a un'esausta umanità, la ricerca dell'oro ha sempre un posto di vagheggiata ribalta in ogni attività pionieristica[6].

Non è perciò affatto strano né casuale né inconseguente che Chaplin, totalmente digiuno dei problemi dello sviluppo economico capitalistico, trascelga a oggetto della sua satira del clima

[5] Dichiarazione rilasciata a un critico del «Los Angeles Times» dopo la realizzazione della *Donna di Parigi*, e riferita sia da H. POULAILLE, *Charles Chaplin*, Grasset, Paris 1927, p. 270, sia da G. SADOUL, *Vita di Charlot*, Einaudi, Torino 1952, p. 133.

[6] VEBLEN, *Absentee Ownership and Business Enterprise*, cit., p. 172. «La ricer-

di euforia del periodo non il capitalismo in forma sviluppata, bensì proprio la sua forma più elementare e primitiva, «la prima manifestazione autonoma del capitale» (Marx), cioè l'accumulo materiale di ricchezza, secondo la concezione capitalistica del mercantilismo. Non interessa qui naturalmente approfondire il lato economico della questione. L'importante è che con *La febbre dell'oro* fa per la prima volta la sua comparsa nel cinema di Chaplin – con buona pace di chi ne esalta la supposta 'universalità' – il paradigma della forza immane e distruttiva del capitalismo concorrenziale. L'«impresa d'affari» appare a Chaplin, non meno che a Veblen o al Dreiser della prima metà degli anni '10 (*The Financier*, *The Titan*), ma in lui senza più l'aura fatalistica di Dreiser, come predatoria, criminale. Guidato dal suo infallibile istinto di realista, egli coglie nel *boom* economico del momento e nella emotività che lo accompagna un nodo di rilevanza essenziale per la rappresentazione artistica, e lo traduce in rappresentazione dandogli, conformemente alle sue attitudini e ai suoi mezzi, veste comico-drammatica.

Il realismo della satira prevale qui dunque di gran lunga sulla forma idilliaco-elegiaca. Ma *La febbre dell'oro* va ben oltre la semplice parodia tragicomica della emotività del momento. Come ogni vero prodotto d'arte, il film, specchio e sintomo della realtà a un tempo, contiene in sé una certa dose di utopismo, guarda cioè non solo alla realtà presente, ma anticipa con lungimiranza sul futuro; nell'atto in cui rispecchia la situazione di crescente prosperità nazionale entro cui nasce (o, meglio, la mentalità, i sentimenti originati da questa situazione), ne smaschera impietosamente il sottofondo, la tragedia che la domina e minaccia di condurla in ogni istante alla rovina. Vengono così sorgendo pagine di spicco, destinate a rimanere, sulla instabilità di un periodo in marcia verso la "grande crisi". Episodi come quelli della disperata caccia al cibo, dei contrasti mortali tra cercatori d'oro, della capanna pericolante sull'abisso, fissano momenti

ca dell'oro in terre lontane», conferma per parte sua lo storico dell'economia Erich Roll, «è la prima forma tipica assunta dall'espansione commerciale» (E. ROLL, *Storia del pensiero economico*, Einaudi, Torino 1954, pp. 69-70).

drammaticamente e comicamente tipici degli effetti della concorrenza. Sicché il film, lungi dall'essere un manifesto di sentimentalismo, si presenta piuttosto come un'illustrazione precisa e impressionante, alla Balzac, delle conseguenze dell'arrivismo senza princìpi della società capitalistica. Che poi ciò contraddica i personali convincimenti di Chaplin, le sue simpatie di classe ecc., è tutt'altra questione. Ma essa non tocca minimamente l'oggettività estetica dell'opera in quanto tale: il suo carattere di favola realistica, conforme alle leggi proprie del realismo della satira. Nella verità artistica della *Febbre dell'oro* commedia e dramma, realismo e favola si congiungono strettamente tra loro. Come ai grandi realisti classici, a Chaplin riesce qui – per la prima volta in forma così compiuta – di concentrare in un punto la tipicità della realtà, in modo che con l'illuminazione di quel punto si illumini l'intero campo della realtà indagata.

2. *L'emigrazione europea a Hollywood sul tramonto del muto.*

Come risulta già dall'insieme delle descrizioni precedenti, nel corso degli anni '20 l'assetto degli equilibri interni e dei rapporti di forza del cinema va sempre più squilibrandosi a vantaggio di Hollywood, sebbene il cinema hollywoodiano – altro risultato delle descrizioni precedenti – si trovi ormai a dover fare i conti, sul piano della concorrenza, con il successo a sensazione, il prestigio, le grandi conquiste di linguaggio delle scuole filmiche europee. È la concorrenza che interviene ora, insieme, come ago della bilancia nel riassesto degli equilibri internazionali e come stimolo per l'attività produttiva di Hollywood: la quale fa però, internazionalmente, non tanto da motore propulsivo, quanto da polo di attrazione delle forze in campo; alla sfida del cinema europeo, che significa anche, per l'industria interna, un preoccupante diffondersi di timori, inquietudini, senso di sfiducia, essa reagisce cercando di strappare alle più forti cinematografie concorrenti (in specie la scandinava e la tedesca) le personalità di punta.

Nasce così a Hollywood, sul tramonto del muto, una duplice forma di osmosi con il cinema europeo: quella latente, implicita, solo ideale, dovuta all'impossibilità per Hollywood di re-

stare al riparo dalle innovazioni linguistiche europee; e quella reale, provocata dal flusso migratorio delle tante personalità europee che, nelle stesse circostanze di tempo, tentano (per lo più senza fortuna) l'avventura hollywoodiana. Si darà qui di seguito solo uno sguardo cursorio al fenomeno in generale[7], sottolineando il peso che hanno i dilemmi centrali per ogni personalità chiamata in causa, riassumibili come segue: se e come difendersi dalle conseguenze dello sradicamento nazionale; se e come lasciare che il nuovo contesto ambientale influisca sulla propria attività; se e come – un adattamento essendo in ogni caso necessario – coltivare stratagemmi, tipi di compromesso ecc., che assicurino il mantenimento di una almeno relativa fedeltà al proprio mondo artistico.

Dalla Scandinavia giungono a Hollywood nientemeno che i due capifila della scuola svedese del muto, Sjöström e Stiller, senza parlare del danese Benjamin Christensen, già autore in Svezia dell'irrazionalisticamente visionario *La stregoneria attraverso i secoli*. Se Stiller vi incontra difficoltà di lavoro tali che, dopo tre film di scarso rilievo, batte senz'altro in ritirata, rientrando in patria, dove muore prematuramente, più intricata e sofferta – sebbene non meno problematica – si rivela l'esperienza hollywoodiana di Sjöström, le cui frustrazioni cominciano già dal terreno della onomastica, dovendo egli accettare di ribattezzarsi Seastrom. Ma almeno Seastrom/Sjöström resiste, prima di

[7] Notizie complessive sul quale si trovano in lavori come i seguenti (richiamati qui tutti solo per le notizie): H. PENSEL, *Seastrom and Stiller in Hollywood*, Vantage Press, New York-Washington-Hollywood 1969; *Vienna-Berlino-Hollywood. Il cinema della grande emigrazione*, a cura di E. Ghezzi e altri, La Biennale di Venezia, 1981; L. LANGMAN, *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*, McFarland, Jefferson NC-London 2000; N. HENRY, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*, Praeger, Westport CT 2001; J. BERGSTROM, *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, «Film History», XIV, 2002, pp. 430-60; G. PETRIE, *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931*, Wayne State University Press, Detroit 2002; *Film and Exile*, fasc. di «New German Critique», n. 89, 2003; *Les Européens dans le cinéma américain*, éd. par R. Odin/I. Bessière, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2005; K. THOMPSON, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

cedere ai condizionamenti locali, ingaggiando una sorta di lotta difensiva, di retroguardia, nei cui migliori – ancorché pur sempre modesti – risultati (*The Scarlet Letter*, 1926, da Hawthorne; *The Wind*, 1928, dall'omonimo romanzo di Dorothy Scarborough) significativo è proprio soprattutto il disperato tentativo di riaggancio, da parte del regista, alle matrici e ai tratti originari della sua poetica (ridimensionamento in chiave paesana della Boston puritana di Hawthorne, accentuazione dei motivi e ingredienti del romanzo della Scarborough più specificamente congeniali al suo proprio senso nordico della saga). Sino a che egli resta entro i confini e lo sfondo del folclore, il compromesso ancora regge; non appena però la trama dei rapporti sociali si complica, ecco che lo stile di Sjöström non appare più adeguato al suo oggetto, scadendo nel convenzionalismo superficiale dell'aneddoto.

Di ben maggiore consistenza, e destinato a farsi ancora più consistente in seguito, dopo il '30, il filone dell'emigrazione dalla Germania, se solo si pensa che già in questa fase iniziale esso coinvolge, tra altri nomi minori, personalità del livello di Ernst Lubitsch, Paul Leni, E.A. Dupont, Murnau, oltre agli austriaci Sternberg e Stroheim. Anche per costoro – lo vedremo subito – la questione di fondo resta quella anticipata sopra: come salvaguardare nel nuovo contesto il proprio mondo. Essa non ha neanche qui una risposta univoca, dipendendo piuttosto dalla specificità del mondo di riferimento delle personalità volta per volta in questione. Che a un Lubitsch, tedesco naturalizzato americano, la cosa riesca meglio che ad altri si comprende da sé. Estro, ironia disincantata, caustica satira di costume sono le qualità primarie del bagaglio creativo che egli si porta dietro, intatte, dalla Germania e grazie a cui può negli Stati Uniti, da *The Marriage Circle* (Matrimonio a quattro, 1924) in avanti, acclimatarsi senza problemi con il mondo della "commedia sofisticata" hollywoodiana: non senza quel 'tocco' in più, mitteleuropeo, squisitamente personale, che gli conquista e gli assicura subito un prestigio duraturo.

Dopo *Tartüff* e *Faust* (1926) anche Murnau lascia la Germania per Hollywood, su invito diretto della Fox, la quale interpella, insieme con lui, il suo scenarista di fiducia, Carl Mayer.

Mayer accetta di elaborare lo scenario di *Sunrise* (Aurora, 1927), da una delle quattro *Storie lituane* di Hermann Sudermann, *Die Reise nach Tilsit*, ma – si badi – insiste per rimanere a compiere il lavoro in Europa. Sopravvalutato in genere dalla critica, che, prendendo alla lettera certi rimandi di Murnau a Joyce[8], si entusiasma per i suoi 'modernismi', *Aurora* – pur restando l'unico film hollywoodiano di Murnau meritevole di menzione[9] – lascia trasparire in sé tutti i segni del compromesso (già a cominciare dalla fragilità ideologica del punto narrativo di partenza), nel senso che le sue intime esigenze espressive finiscono per qualche verso con il soggiacere alla pressione del meccanismo produttivo hollywoodiano. L'atmosfera fumosa, rarefatta, stilizzata del film evoca senza dubbio qualcosa di più profondo, l'immanenza di una tragedia; ma il tragico – nella sequenza in cui il protagonista, vittima delle seduzioni di una 'donna fatale', medita di sopprimere la giovane sposa durante un uragano che li sorprende in barca – Murnau e Mayer lo lasciano sullo sfondo, modificando allo scopo in più luoghi la loro fonte narrativa: come per il motivo lirico-scherzoso della gita in città, che non figura nel racconto originale, e più decisivamente ancora nella parte conclusiva. Il racconto prevede infatti che la riconciliazione degli sposi avvenga sulla stessa barca teatro della tragedia. Dopo un'ultima notte d'amore il vento la rovescia e dal naufragio si salva solo la donna, cui nasce postumo un figlio. Nessuna tragedia avviene invece nel film. Con il placarsi della furia degli elementi, si placano anche gli animi; la luce ristoratrice del giorno riporta il sereno; è l'aurora di una nuova vita. Una chiusa festosa suggella la riconciliazione.

Tramite le loro modifiche a Sudermann, Murnau e Mayer intendono dare appunto una giustificazione plausibile della "aurora" di cui al titolo; ma la consistenza del tessuto narrativo del film, nella seconda parte, si assottiglia fino al suo indebolimento e ogni contraddittorietà effettiva del reale, già molto vaga in Sudermann, viene accuratamente celata dietro la patina di una indulgenza elegiaca. Purtroppo, come sempre avviene quando si fa violenza alla sostanza intima di un racconto, proprio qui più stridenti e contorte divengono le soluzioni espressive, più faticoso lo sforzo della composizione. La nuova vita che l'aurora annuncia si delinea come tutta plasmata sulla vecchia materia, con l'aggiunta soltanto di una sublimità artificiale.

[8] F.W. MURNAU, *Der ideale Film benötigt keine Untertitel* [1927], in appendice a GEHLER-KASTEN, *Friedrich Wilhelm Murnau*, cit., p. 153. Lo scenario del film è in C. MAYER, *Sunrise/Sonnenaufgang*, Deutsche Institut für Filmkunde, Wiesbaden 1971 (ed. francese, a cura di C. Beylie, *L'aurore*, «L'Avant-Scène du Cinéma», n. 148, giugno 1974).

[9] Dell'irrisolto *Tabu* (1931), ideato da Flaherty e realizzato lontano da Hollywood, senza capitali hollywoodiani, è oggi difficile stabilire che cosa gli appartenga in proprio.

Per Erich von Stroheim e Josef von Sternberg l'iniziazione è diversa, derivando essa non da un brusco salto ma da un processo di amalgama nel tempo. Viennesi entrambi, i due emigrano negli Stati Uniti già ben prima dell'inizio della loro attività di registi: Stroheim si forma ancora con Griffith, Sternberg, emigrato da adolescente, nel paese adottivo si fissa definitivamente alla fine della prima guerra mondiale. La sfuggente figura di Stroheim non cessa di costituire un rompicapo per biografi e storiografi. Egli non è mai davvero ciò che appare; ma nemmeno lascia che le apparenze la vincano sull'essenza. Da discriminanti fanno il suo radicale rifiuto di venire a compromessi con le esigenze della produzione e la sua coerenza di artista, che almeno a partire da *Greed*, e poi per tutto il resto della sua carriera, gli alienano completamente la fiducia dell'industria cinematografica, costringendolo da ultimo, come regista, a una totale inattività. Con Hollywood amalgama in senso proprio per lui non si dà mai.

Due i problemi critici centrali posti dalla figura di Stroheim, questo indubbio esponente di prestigio del realismo critico nel cinema: che cosa propriamente connota la sua natura di *outsider*, di perenne disadattato? e come essa incide sulla sua attività creativa, quale genere di realismo essa produce? All'individuazione del nucleo di questi problemi si arriva solo con fatica, dopo che si sia riusciti a estrarre dal coacervo di ricerche simboliche e barocche che affastellano i suoi film, dalla sovrabbondanza formale delle sue immagini, quanto vi si trova di importante e davvero essenziale: il fatto, cioè, che nel passaggio dalla terra d'origine agli Stati Uniti non vanno perduti in lui, a differenza che in tanti altri suoi colleghi emigrati, i motivi della cultura mitteleu-

ropea che ne alimentano e vivificano la concezione del mondo, l'immaginazione e, di riflesso, anche lo stile. A fondamento del suo mondo artistico sta il senso della crisi di una civiltà. Non per caso l'aura dell'impero asburgico *fin de siècle* plasma con ricorrente coerenza la sua produzione maggiore, da *Foolish Wives* (Femmine folli, 1921) a *The Wedding March* (Sinfonia nuziale, 1927), e determina sempre radicalmente – al di là del motivo drammatico classico del conflitto tra le pretese dell'amore e le costrizioni del dovere – la direzione delle forze sociali in giuoco: da un lato il mondo aristocratico della nobiltà in decadenza, dall'altro la classe borghese in ascesa dei mercanti e degli speculatori, che costringono la nobiltà a cedere sotto la minaccia del loro ricatto economico.

Tanto maggiore forza critica acquista questa rappresentazione in quanto Stroheim si pone dal punto di vista della classe sconfitta dalla storia. La sua lotta per una prospettiva realistica muove come orientamento, *mutatis mutandis*, nella stessa direzione del realismo letterario del giovane Thomas Mann (si ricordi solo il tema del romanzo *Sua Altezza Reale*); e anche un paragone con l'opera di Chaplin non riuscirebbe in proposito né forzato né arbitrario. Sia Stroheim che Chaplin (e in letteratura Mann) compongono in base ai parametri culturali della tradizione narrativa ottocentesca, di cui riecheggiano anche modi, forme, procedimenti e un certo gusto per il decorativismo degli sfondi; né si fanno scrupolo di ricorrere a supporti strutturali e impianti narrativi di così marcata suggestione romantica da apparire *prima facie*, a uno spettatore moderno, arretrati e anacronistici. In realtà, come Mann stravolge le apparenze del quadro tracciato, permeandole di una ironia demolitrice, così fa Stroheim dove meglio gli riesce di porre l'anacronismo delle immagini al servizio del bagaglio mitteleuropeo della sua cultura, della sua prospettiva ideologica (critico-realistica) e anche dei suoi tanti vezzi e predilezioni formali. Formalmente *Sinfonia nuziale* giuoca sul duplice motivo dei trapassi sfumati, di lente dissolvenze di volti e personaggi gli uni negli altri, e dell'uso di un diffuso chiarore scenografico, che i metalli, gli orpelli, le sciabole sguainate ecc. contribuiscono ad accrescere. È il falso chiarore del tramonto di una civiltà, die-

tro a cui non sta più che il vuoto. Nello squarcio d'apertura sulla Vienna 1914 (con il suo brulichio di folla per strada, ma anche con i suoi simboli imperiali e religiosi), nella sequenza della processione del Corpus Domini e in quella finale del matrimonio, tutt'e tre all'insegna di un rutilante sfoggio di facciata, di titoli senza credito, e in vari altri punti ancora, il realismo critico di Stroheim raggiunge l'apogeo. Certo non tutto il resto della sua opera si trova alla stessa altezza. Dove la stravaganza e l'accentuazione patologica prendono il sopravvento, come in certe parti dell'incompiuto *Queen Kelly* (1928-29), l'equilibrio della composizione si rompe e viene negativamente risentita l'incidenza di quei tratti che in Stroheim non costituiscono qualità o doti di originalità, ma ne indicano piuttosto i precisi limiti: l'esasperazione dei simboli, l'iterazione ossessiva di dettagli impietosi e ripugnanti, la crudeltà gratuita, il trionfo degli istinti, delle forze cieche e animalesche, il gusto del disfacimento.

Anche per quanto riguarda l'intelligenza della personalità di Sternberg è singolarmente importante che la sua formazione e la sua attività registica avvengano lontano dall'Europa, negli Stati Uniti, benché non senza continui riflessi ed echi, forti imprestiti stilistici, dalla cultura del cinema tedesco: in special modo dalla cultura espressionistica, dal modello compositivo e gli stilemi formali del *Kammerspiel*; a tacere del peso indubbio che esercita su di lui la lezione del suo illustre compatriota Stroheim, autore tra i pochissimi, insieme a Chaplin e in letteratura a Zola, del quale Sternberg riconosca l'influenza; laddove egli invece tiene a sottolineare ripetutamente – in più di un'intervista, come anche nell'autobiografia, *Fun in a Chinese Laundry* (1965)[10] – di non aver mai avuto alcun rapporto con la Germania fino a *Der blaue Engel* (L'angelo azzurro, 1929-30), e di considerarsi dunque per formazione integralmente americano.

[10] Cfr. *Entretien avec Josef von Sternberg*, a cura di Ph. Esnault/M. Firk, «Positif», n. 37, 1961, p. 2; *Le Montreur d'ombres, déclarations de Josef von Sternberg*, «Cahiers du cinéma», n. 168, 1965, p. 16. Dell'autobiografia di STERNBERG utilizzo la versione francese, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, Laffont, Paris 1966, pp. 63-4, 255.

In realtà, a chi ripercorra con attenzione le tappe più significative del suo lavoro, non è difficile scoprirvi radici, tracce o incrostazioni culturali di origine tedesca, latenti sullo sfondo dei nuovi problemi di vita americani. Già *The Salvation Hunters* (I cacciatori di salvezza, 1924) appare sintomatico a riguardo di questa sconnessione tra sfondo problematico e stile; meglio ancora poi gli innesti stilistici europei risaltano in altre sue opere successive, *Underworld* (Le notti di Chicago, 1927) e *The Docks of New York* (I dannati dell'Oceano, 1928), dove Sternberg si sforza di trattare in chiave naturalistica, zoliana (come aveva fatto anche Stroheim con *Greed*) problemi specifici del nuovo mondo, la piaga del gangsterismo e, rispettivamente, quella del "fronte del porto": basti pensare alla tipizzazione dei quattro protagonisti di *The Salvation Hunters* – tipi appunto, più che caratteri, secondo il modello espressionistico: l'uomo, la donna, il ragazzo, il bruto – e alla loro ostentata disposizione simbolica nel quadro, con il viso immobile, lo sguardo rivolto in alto, verso la luce, in attesa della promessa 'salvezza'; oppure al gusto, derivato dal *Kammerspiel*, per la pregnanza di certe annotazioni psicologiche e di certe atmosfere: quella della taverna, a esempio, in apertura di *Underworld*, e nei *Docks* quelle del porto e della stiva delle nave, magistralmente ritratte e sfumate in immagini di grande suggestione luministica dall'operatore Harold Rosson.

Esiti culturali ancora più prettamente tedeschi ha la già ricordata versione cinematografica del romanzo di Heinrich Mann, *L'angelo azzurro* (nell'adattamento di Carl Zuckmayer e Karl Vollmöller), che il produttore Erich Pommer e l'attore Emil Jannings chiamano Sternberg a dirigere in Germania. Quadro drammatico e (relativamente) acuto della crisi della borghesia tedesca nel periodo guglielmino, il film, soprattutto nella prima parte, meno densa di simboli, meno pervasa da quel gusto a effetto cui Sternberg si abbandonerà completamente negli anni dopo il '30, ottiene risultati incisivi, di qualche rilievo, nel cogliere e descrivere un'atmosfera sfatta, un clima di decadenza e di crisi, proprio alla vigilia di un'altra crisi, quella weimariana: sebbene le pesanti riserve mosse contro il film da Kracauer e Adorno (mistificazione, irrealismo ecc.) non si lascino certo esorcizzare

con la disinvoltura di critici odierni, come Gertrud Koch, che in suo saggio le cita e le commenta[11].

Purtroppo Sternberg non viene in chiaro, o almeno non si rende mai bene conto fino in fondo, dell'intima contraddittorietà della base su cui poggia la sua creazione. L'esperienza del trapianto negli Stati Uniti non è vissuta né sentita da lui – come da Stroheim – in forma problematica; egli non si risolve invece da Stroheim – in forma problematica; egli non si risolve mai con chiarezza per uno dei due corni del dilemma che gli si dispiega davanti, l'acclimatazione acritica oppure – come fa Stroheim – la conversione in chiave mitteleuropea dei problemi americani; e ciò determina anche la sua incapacità di sollevarsi consapevolmente oltre il dilemma, di raggiungere un adeguato punto di fusione tra cultura di provenienza e cultura di adozione. Nessuno sviluppo gli riesce più possibile. Così, negli anni della "grande crisi" e del New Deal, quando il cinema americano è spinto dalla storia all'assunzione delle sue proprie responsabilità e costretto a scelte precise, Sternberg si mostra a Hollywood spaesato. Poco per volta l'acclimatazione con il nuovo mondo lo induce a rinunciare ai tratti più originali della sua creazione, al naturalismo problematico e alla svariegata casistica dei suoi personaggi 'maledetti', singolarmente anomali e sradicati; anche gli sfondi, le atmosfere perdono, come i personaggi, molto della loro primitiva intensità.

Con tutto ciò – credo lo si arguisca anche solo da questi cenni – il fenomeno dell'emigrazione a Hollywood di settori così larghi dell'apparato cinematografico europeo rimane un fenomeno storicamente e culturalmente significativo, tutt'altro che privo di contraccolpi. Come vicenda storica d'insieme, nelle sue cause e nelle sue risultanze esso trascende di gran lunga l'ambito biografico, donde in apparenza prende le mosse, tanto più che non si esaurisce affatto negli episodi riferiti. Un'importante appendice esso avrà ancora con l'esilio forzato del decennio successivo, dopo l'avvento del nazismo al potere. Sebbene l'elenco degli esuli si arricchisca allora di tanti altri nomi illustri, l'essenza del

---

[11] G. KOCH, *Between Two Worlds: von Sternberg's "The Blue Angel" (1930)*, in *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, ed. by E. Rentschler, Methuen, New York-London 1986, pp. 60 sgg.

fenomeno tuttavia non muta. I film americani di Lang non aggiungono molto alla sua fisionomia artistica (se mai, con il tempo, le detraggono il meglio); e così dicasi – oltre che per Sternberg – per il Lubitsch degli anni '30 e '40, per il franco-tedesco Max Ophüls, per il tedesco-americano Robert Siodmak, per il viennese-berlinese Billy Wilder ecc. L'involuzione diventerà per tutti sempre più evidente. Seri e imperdonabili errori di valutazione gravano qui sulla storiografia. Wilder non ha certo l'estro di Lubitsch. Un artigianato eclettico come il suo, sia pur brillante e abile quanto si voglia, non giustifica affatto che ci si scervelli con il calore della storiografia più recente per dar credito al «realismo» e alla «critica sociale» del cinema del regista, oppure alla sua – inesistente – «cifra stilistica». Ma anche l'esercizio critico di chi si crogiola nel pregiudizio che in Lubitsch, maestro del 'tocco', tutto quello che egli tocca debba allora riuscire magistrale si rivela per uno snobismo altrettanto compiaciuto che inconseguente.

Sezione seconda

SVOLGIMENTI E PROBLEMI DELL'«ENTRE-DEUX-GUERRES»

Con la fine del muto ha termine anche, se non già certo la ricerca linguistica come tale (che è tutt'uno con quella espressiva), la fase della ricerca volta a provare che anche il cinema è un linguaggio, un'arte a pieno titolo. Di prove non c'è ormai più alcun bisogno, poiché le sono venute frattanto via via fornendo, dopo gli *exploits* iniziali, così influenti, del pioniere Griffith, le scuole cinematografiche nazionali di cui si è detto nella sezione precedente: la scuola svedese, la francese, la tedesca, soprattutto la sovietica. In virtù del suo prepotente magistero, quest'ultima si impone subito in campo internazionale, dando appunto luogo al fenomeno per il quale si è autorevolmente parlato (da parte di Barthélemy Amengual e di altri relatori del convegno omonimo tenutosi a Varna nel 1978) di «influsso mondiale del cinema sovietico muto»*. Princìpi compositivi, montaggio, linguaggio in genere del cinema sovietico vanno incontro a un processo di riconoscimento, accettazione, assimilazione, generalizzazione e circolazione sempre più diffusa.

Colpisce il vasto raggio del fenomeno, esteso ai paesi più disparati. Documenti indiscussi comprovano come l'entusiasmo per il nuovo stile filmico proveniente dall'Urss trionfi ovunque. Senza che si possa qui tracciarne (e neanche occorre) una casistica dettagliata, basterà richiamarne talune occorrenze, a titolo meramente esemplificativo. Se in Francia e in Italia l'assimilazione ha natura più teorica che pratica, altrove anche la prassi tradisce segni indubbi di influenze: la Germania, il paese più segnato, ma anche la Svezia, la Spagna, la Cecoslovacchia e altri paesi slavi, persino il Giappone e l'India, non ne restano esenti; così come non ne resta esente il Messico, dopo la permanenza messicana di Ejzenštejn e Tissé; per non parlare neanche di grandi documentaristi come Joris Ivens o degli esponenti del documentarismo sociale americano di sinistra. Che poi questi imprestiti producano effetti estetici non paragonabili con i modelli originali, o, peggio, che talora scadano nell'epigonato, nel manierismo ecc., ciò non muta nulla al rilievo del fenomeno in quanto tale, impressionante – ripeto – per la sua generalità: in ragione della quale ci si potrebbe addirittura spingere a sostenere senza tema di smentite che il linguaggio del cinema sovietico classico acquista una tale egemonia, da far sì che alla fine del muto esso diventi, in un certo senso, il linguaggio del cinema per antonomasia.

Dopo il 1930, con il fonofilm, si entra in una nuova fase. Le innovazioni che tecnicamente comporta l'avvento del sonoro costringono a un ripensamento di fondo di tutta la concezione del linguaggio filmico. Ma se le novità imposte dalla tecnica stanno senza alcun dubbio all'origine della svolta, non si tratta qui affatto – come vedremo subito – di una questione puramente tecnica; altri e ben più decisivi fattori intervengono a determinare i problemi filmici della fase nuova, mai tanto strettamente connessi come ora con la loro base storico-sociale: con la modifica in corso nella situazione storica generale dell'Europa, con la concretizzazione e radicalizzazione dei problemi sociali dell'*entre-deux-guerres* (tra le due guerre imperialistiche), con l'atmosfera di crescente tensione nei rapporti tra le classi.

---

* B. AMENGUAL, *L'influsso mondiale del cinema sovietico muto*, «Cinema nuovo», XXVII, 1978, n. 254, pp. 248-57.

Jean Renoir, *La grande illusion* (La grande illusione, 1937).

VII

L'AVVENTO DEL SONORO IN FRANCIA

Per via delle peculiari circostanze in cui si trova a vivere la Francia, la cinematografia francese, meglio delle cinematografie di altri paesi europei, riflette sintomi e conseguenze del trapasso descritto. Finiscono allora gli anni di stallo del primo dopoguerra, che sono, in apparenza, anni di spensieratezza, di fierezza nazionale, di prosperità economica, e anche sulla Francia – come su tutta l'Europa in generale – si abbatte il trauma della "grande crisi" scoppiata a Wall Street. Il panorama muta completamente. Disoccupazione, miseria, smarrimento morale e materiale divengono sempre più problemi della vita di tutti i giorni, di fronte ai quali neanche il cinema può più fingere indifferenza o chiudere gli occhi.

1. *Dal film muto al fonofilm.*

La svolta tecnica del sonoro si fa strada in mezzo a questo intrico di contraddizioni. Irragionevole sforzarsi di tener separata l'una cosa dall'altra. I condizionamenti esterni della svolta pesano altrettanto, e più, di quelli interni. Non ci interessano qui naturalmente i suoi aspetti di superficie, gli espedienti, i sotterfugi, i ripieghi cui il fonofilm ricorre per semplici motivi commerciali, nel suo mai dismesso sforzo di adattarsi dal di fuori alle nuove esigenze (teatro filmato ecc.); ci interessa invece la via che, come arte, esso batte in proprio, trasformando le esigenze in leve per il potenziamento delle sue proprie qualità espressive. Gli anni qui presi in considerazione secondo un metro prospettico

globale, e fuori da ogni pretesa di dissezione della personalità artistica dei singoli autori nei loro singoli contributi, coincidono proprio con gli anni nevralgici della maturazione del cinema francese tra le due guerre, che film storicamente e artisticamente significativi di registi quali René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo, consentono di valorizzare come si conviene, e che d'altronde occorre insieme – lo vedremo meglio, trattando dello snodo chiave del Fronte popolare – sottoporre a verifica critica e anche, per tanti versi, ridimensionare.

La vera storia di questo periodo ha un retroterra. Essa comincia di fatto nel momento in cui la punta più avanzata e consapevole della cinematografia in Francia, slegandosi dal movimento accentuatamente autonomistico della "scuola" di un Epstein o un L'Herbier, si riavvicina ai circoli borghesi progressivi dell'avanguardia e stabilisce un saldo nesso di raccordo tra ricerca linguistica, formale, e assunzione della responsabilità di un vasto impegno, da parte della cultura, sul terreno della vita sociale. Clair, Renoir e Vigo si vengono formando, ciascuno per suo conto, nel proprio settore, al centro delle dispute che coinvolgono lo sviluppo dell'avanguardia, e i loro primi saggi ed esperimenti filmici vengono snodandosi lungo un filone che si interseca – anche qui in forma marcatamente settoriale – ora con il dadaismo di Tristan Tzara e di Picabia, ora con la scuola del "cubismo letterario" di Max Jacob, Albert Birot, Pierre Reverdy, ora con Breton, Aragon, Éluard, Péret e tutto il gruppo surrealistico, ora infine con l'anarchismo senza mezze tinte (così influente su Vigo[1]) dell'universo poetico di Jacques Prévert.

Non è una circostanza casuale, ma anzi una diretta conseguenza della particolarità di questa genesi, se Clair, Renoir e Vigo giungono tutt'e tre alla fase della maturità attraverso l'anello della *féerie* o del *vaudeville boulevardier*, del componimento d'avanguardia: Clair innalzandosi da quello che egli stesso definisce il "mouvement sans but" di *Entr'acte* allo stile barocco (nell'accezione del grande periodo secentesco classico della

[1] Cfr. J. QUEVAL, *Jacques Prévert*, Mercure de France, Paris 1955, p. 101.

commedia francese) che impronta la satira 'preziosa' del bel mondo di *Un chapeau de paille d'Italie* (Un cappello di paglia di Firenze, 1927); Renoir oscillando tra il fine arabesco letterario (*Nana*, 1926), la fantasmagoria vera e propria (*La petite marchande d'allumettes*, 1928) e la commedia di costume (*Tire au flanc*, 1929); Vigo, infine, addentrandosi con il documentario (*A propos de Nice*, 1929; *Taris*, 1931) in una stretta applicazione dei ritrovati formali progressivi dell'avanguardia europea: ben coscienti per altro, tutt'e tre, del ruolo critico spettante all'artista nei confronti della società e intimamente penetrati, come artisti, del richiamo ai modi e alle vesti della satira a carattere sociale. (Anche l'evoluzione di Jacques Feyder da *Crainquebille* a *Gribiche* e a *Les Nouveaux Messieurs* risente giusto appunto dei problemi di questa fase di trapasso.) Ciò contrassegna ideologicamente il momento in cui la loro posizione artistica, distillatasi al margine dei profondi rivolgimenti culturali che interessano la Francia nel primo dopoguerra, non si è spinta ancora avanti sino al punto di una verifica della sua effettiva consistenza, della sua resistenza all'urto con i problemi della realtà e della storia; solo la commedia satirica e la critica di costume, solo l'acutizzazione di tratti stilistici eccentrici ('originali' nel senso dell'avanguardia) risultano a pieno consentanee con lo sfondo ideologico della loro visione del mondo e rappresentano l'unica via che si apra loro per supplire consapevolmente, nella forma espressiva, a questa mancanza di una oggettività più profonda.

Ma un intermezzo dalle basi così instabili, così precarie, non può durare a lungo. Già infatti a cavallo tra l'ultimo scorcio del cinema muto e gli inizi del fonofilm si produce in tutti i grandi registi francesi, e segnatamente in Clair e Renoir (Vigo scompare purtroppo giovanissimo), una svolta destinata a riflettersi sull'arco della loro evoluzione artistica ulteriore. Proprio qui si vede bene come tale svolta non tragga origine soltanto dalle complicazioni intervenute nelle questioni tecniche del cinematografo dopo l'introduzione del nuovo mezzo del sonoro (mezzo che Renoir affronta per la prima volta, a semplice titolo di diversivo o esperimento, in *On purge bébé*, 1931), ma dall'aggrovigliato intreccio di problemi nazionali e internazionali ricordati in aper-

tura: dall'intensificarsi delle contraddizioni sociali interne della Francia, dalla diffusa ripercussione della crisi economica, che si manifesta sia nel crollo generale dei prezzi, sia nell'abbassamento del livello di vita delle classi subalterne, sia nel crescente aumento della disoccupazione e del malessere sociale, e internazionalmente, a seguito della paurosa avanzata del fascismo in tutta Europa, dal rafforzarsi negli intellettuali borghesi progressivi europei di una cosciente linea di lotta per la democrazia, sulla base del confronto e della convergenza reciproca tra avanguardia letteraria e avanguardia politica.

Clair, Renoir e Vigo (molto più che non il cosmopolitico Feyder, per il cui *esprit* vivace quanto qualunquistico non c'è ora più spazio in Francia) sono, ripeto, alla testa di questa svolta, e i suoi veri artefici e capifila. Ciò stabilisce intanto la loro grandezza. Mentre Vigo, con opere di valore oggi universalmente riconosciuto (*Zéro de conduite*, 1933; *L'Atalante*, 1934, un autentico capolavoro), va sempre più concretizzando le sue virulenze e intemperanze anarchiche in direzione storico-sociale, fino a interpretarle come un momento organico del concepimento della lotta democratica dal basso, Clair e Renoir rompono il cerchio chiuso delle cesellature di gusto sottile e ricercato, dell'arabesco, della cornice artificiale, e, lasciandosi alle spalle l'uno i moduli del 'barocco', l'altro gli esercizi stilistici e lo sperimentalismo del periodo della avanguardia, vengono ritrovando per la prima volta, di là dalla cornice, il contatto con la vera realtà popolare della Francia e ne tipizzano il volto: le strade e i vicoli del *petit-peuple* dei *faubourgs*, i quartieri operai, la densa vita della *banlieue*, con i suoi ritrovi, i *bals-musettes*, le stanze d'appuntamento dei *garnis*, i *bistrots* sporchi e anneriti dal fumo: tutto il mondo caratteristico, insomma, della letteratura naturalistica e populistica, in specie del gruppo di scrittori cosiddetti 'proletari', la cui poetica riesce nel frattempo a operare il riaggancio in senso umanistico-naturalistico di altre sparse correnti della nuova avanguardia, la loro fusione con la corrente artistica principale e un consistente amalgama degli artisti tra loro: basti pensare alla simultaneità con la quale Epstein, Lacombe, Grémillon, Buñuel o lo stesso Vigo evolvono ora in pieno verso il

naturalismo e la "scuola documentaria", mentre Marcel Carné comincia proprio da lì.

Niente di più significativo dei film con cui Clair e Renoir si affacciano al nuovo decennio: con *Sous les toits de Paris* (Sotto i tetti di Parigi, 1930) il primo, e il secondo con *La Chienne* (La cagna, 1931). *La Chienne*, è vero, mutuando un procedimento narrativo già caratteristico di *Tire au flanc*, si apre e si chiude ancora sul proscenio di un teatro di burattini, cioè su una rappresentazione che ne incornicia e definisce lo sfondo; così come *Sous les toits de Paris* richiama ancora in alcuni motivi *Les deux timides* (I due timidi, 1928), motivi poi da Clair rielaborati, trasformati e approfonditi nei film successivi, soprattutto in *Quatorze Juillet* (Per le vie di Parigi, 1932-33). Ma la sostanza non è più la stessa. Tra le loro opere di questo periodo e le precedenti corre una linea divisoria ormai netta. Per un verso, infatti, la cornice, i riagganci, i richiami ecc. vi si trovano declassati a un che di inessenziale, di indipendente, e per l'altro entrambi i registi sanno sfrondare ulteriormente (almeno in parte) queste sopravvivenze 'letterarie' mediante un continuo, potente lavorio di affinamento, che conduce la loro attività – insieme con quella di Vigo – non solo alla vetta del cinema francese, ma a una posizione di grande prestigio e autorevolezza in seno a tutto il cinema europeo dei primi anni del sonoro.

2. *Il Fronte popolare e i suoi risvolti filmici.*

Per lungo tempo i più diversi filoni della storiografia e della letteratura critica si sono incontrati nell'additare in Julien Duvivier, in Marcel Carné e in Jean Renoir gli esponenti più in vista del "realismo poetico" tra le due guerre, o in loro e in René Clair i maggiori esponenti del cinema francese *tout court* (senza scendere ad alcuna discriminazione tra le figure del gruppo, oppure scendendo sì a discriminazioni, ma appena abbozzate, superficiali), e nel raggrupparli e accomunare la vena maggiore della loro 'poesia' sotto lo schema di un'unica categoria: il pessimismo. Sono occorse le vicende connesse alla catastrofe bellica e al dopoguerra per provocare criticamente la liquidazione di quella

formula[2] e la paralisi e la crisi – o almeno una grave involuzione – in quel cinema e in quei registi: che nel dopoguerra non sapranno più infatti ritrovare la via maestra delle loro esperienze precedenti e finiranno o con il ritrarsi in una melanconica contemplazione del dissolvimento del loro proprio mondo artistico (Clair), o con l'accarezzare morbidamente il filisteismo e l'ipocrisia della società borghese, compiacendosi della rinuncia all'esercizio di qualunque critica (Renoir), o con il dirottare senz'altro verso obbiettivi di carattere spiccatamente evasivo e verso pesanti compromessi industriali (Carné, Duvivier).

Come e perché si determina in artisti rappresentativi una tale metamorfosi? Quali sono le cause di questo cedimento, di questa arrendevolezza? Prima ancora che nelle circostanze storiche coeve, nel mutato assetto del panorama postbellico mondiale, esse vanno cercate – io ritengo – là dove affondano le loro radici originarie, cioè appunto già nell'anteguerra, nel decennio cosiddetto 'naturalistico' che in Francia fa seguito all'avvento del sonoro. Abbiamo testé visto come l'avvento del sonoro non si esaurisca affatto in un fenomeno di natura puramente tecnica; come molteplici e influenti siano le sue coimplicanze d'ordine storico-sociale; e come sia impossibile, pena semplificazioni e fraintendimenti, trascurare il contesto di vicende entro cui esso si verifica (effetti generalizzati della crisi economica, crescente tensione nei rapporti tra le classi, insorgenze democratiche contro l'avanzata del fascismo europeo).

Storicamente in Francia la lotta per la democrazia, articolandosi nella duplice fase successiva della costituzione del secondo 'cartello' delle sinistre non comuniste e poi del riavvicinamento dei radical-socialisti ai comunisti in risposta alle provocazioni nazionaliste e fasciste del 1934, tocca il suo culmine con il Fronte popolare, moto che riesce a realizzare – nonostante il permanere di seri, reciproci contrasti politici e di uno stato di permanente diffidenza tra i partiti – l'alleanza della classe operaia con

[2] È da notare con sconforto che la responsabilità dell'avallo della formula risale, per Carné, direttamente a A. BAZIN, *Marcel Carné* [1948], nel suo volume *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, éd. par J. Narboni, Cahiers du cinéma, Paris 1983, pp. 62-3 (ried. 1998, pp. 91-2).

i contadini, con la piccola borghesia urbana e in generale con tutte le forze e i gruppi sociali disposti a sbarrare in qualsiasi modo al fascismo la via del potere. Ora anche l'esperienza artistica e ideologica che accompagna la formazione di questa unità dei gruppi progressivi antifascisti non può essere valutata disgiuntamente dalle componenti del suo sfondo storico-sociale; e anche nel cinema francese – come in quell'esperienza artistica in generale – la categoria centrale per la comprensione e la valutazione dei risultati di questo periodo, e per una giusta delibazione del loro peso e della loro consistenza, è proprio quella che discende dall'atteggiamento che i singoli artisti tengono verso il Fronte popolare o verso la nuova situazione determinatasi nel paese con il sorgere del Fronte: ciò che troppo spesso la storiografia cinematografica trascura, oppure misconosce deliberatamente.

Se la funzione storica progressiva di Clair si esaurisce al di qua della esperienza del Fronte, e tipicamente prefrontista è la posizione protestataria di Jean Vigo, scomparso prematuramente pochi mesi dopo il fallito putsch fascista del 1934, senza nemmeno poter vedere in atto la nuova svolta politica della Francia (come nemmeno la vedono in atto Clair e Feyder, che nel '34 l'uno e nel '35 l'altro emigrano con scarso successo in Inghilterra), a Carné, a Duvivier, a Renoir, a Jacques Prévert e ad altri registi e scenaristi del "decennio naturalistico" non si può guardare in blocco da uno stesso indifferenziato angolo prospettico. Il punto di intersezione della loro attività con l'esperienza del Fronte non è per tutti il medesimo né è della medesima importanza. In primo luogo, l'adesione politica pratica alle vicende della Francia tra il 1932 e il 1936 appare subito in Renoir o in Prévert – a differenza che, poniamo, nel binomio Carné-Duvivier – particolarmente intensa, attiva. Prévert è tra i firmatari (insieme con Vigo, Pierre Chenal, Yves Allégret, Paul Grimault e altri cineasti) dell'"appello alla lotta" lanciato nel 1934 dai surrealisti per la realizzazione tattica di un'unità d'azione tra operai e intellettuali in funzione antifascista, e presta il proprio contributo al gruppo teatrale Octobre, nel quadro di quella attività culturale promossa dalla Federazione del teatro operaio (divenuta nel 1936, all'epoca del governo Blum, Unione dei teatri indipendenti di Francia o Teatro libero), cui prende parte come "consulente ar-

tistico" anche Renoir; e con Prévert, Renoir – militante altrettanto attivo dell'unità antifascista, presidente dell'organismo cinematografico della Associazione degli scrittori e degli artisti rivoluzionari, *Ciné-liberté*, e redattore in tale qualità, con Léon Moussinac e Henri Jeanson, di un manifesto avente lo scopo di assicurare la penetrazione del cinema nei gruppi politici e sindacali – realizza nel 1935 *Le Crime de M. Lange*: come anche, l'anno dopo, in collaborazione con Pierre Unik, *La Vie est à nous*, semidocumentario di propaganda del Partito comunista francese per le elezioni del 1936, che conducono il Fronte alla vittoria e di conseguenza al potere.

In secondo luogo, questo diverso grado di partecipazione dei registi del "decennio naturalistico" alla vita sociale della Francia si riflette in forma diretta sulla struttura e sulla qualità artistica delle loro opere. Certo apparentemente la direzione di sviluppo è in tutti la stessa. In tutti è vigile e palese la tendenza ad avvicinarsi agli strati subalterni della società, a fissare un saldo punto di congiunzione con essi e con i loro problemi; al centro delle opere tanto di Renoir come di Duvivier e di Carné (che ora si unisce stabilmente in coppia con Prévert) sono personaggi, vicende, ambienti popolari, o comunque legati alla vita del popolo. Ma tra il primo e gli altri due permane, nel modo di intendere questo legame, un sostanziale divario, una sostanziale contrarietà, bisognevoli di accertamento.

Le loro opere degli anni '30 lo rivelano chiaramente. Dopo la svolta della *Chienne*, Renoir non arretra più dalle posizioni lì raggiunte almeno per tutta la durata della sua permanenza in Francia. Una volta spezzato il cerchio chiuso delle convenzioni, attraverso una serie di esperienze prima vagamente dispersive, anarcoidi, sottoproletarie (sul tipo di quella di *Boudu sauvé des eaux*, 1932), poi sempre più corpose e aderenti alla realtà nazionale (sul tipo di quella di *Toni*, 1934), Renoir assorbe e rispecchia nella sua opera, meglio di chiunque altro, la «strategia di blocco del Fronte popolare», con tutto ciò che essa comporta di rinnovamento e di grande apertura, e anche con tutte le sue contraddizioni. Grazie al legame mantenuto con il Fronte, egli si orienta con chiarezza sulle prospettive democratiche che si delineano ora possibili per l'immediato futuro del paese; e con chiarezza vede e ritrae nel

suo capolavoro, *La grande illusion* (La grande illusione, 1937), la coscienza che del processo di dissolvimento e di liquidazione della vecchia classe dirigente subentra all'altezza della prima grande guerra nei più responsabili tra i suoi rappresentanti, la confluenza del problema della pace con quello della democrazia e la stessa essenza della grande guerra, demistificata da ogni alone eroico, come guerra imperialistica e cesura tra due epoche e due mondi. "Tutto ci separa", dice all'aristocratico de Boïeldieu, nel film, Maréchal, un semplice meccanico, uno dei "regali della Rivoluzione francese", come con de Boïeldieu si lamenta il comandante del campo di prigionia tedesco von Rauffenstein: "Non so come andrà a finire questa guerra, ma quello che è certo è che porterà la fine dei de Boïeldieu e dei von Rauffenstein... Non trovate che è un peccato?". Tutto li separa: lavoro, bisogni, ideali, aspirazioni, concezione della vita: concezione che è, negli uni, decadente, aristocratica, sorpassata dai tempi; nell'altro nuova, moderna, popolare; questa in ascesa, quella al tramonto e cosciente di un tale tramonto: per salvare Maréchal, infatti, il capitano De Boïeldieu si sacrifica: il vecchio sparisce, il nuovo sopravvive.

Non è un caso che il 'naturalismo' di Renoir si appoggi in più circostanze, durante questo periodo, alla letteratura del secondo Impero e della terza Repubblica, a Zola, a Flaubert, a Maupassant; così come non casuale, in letteratura, è il rilancio di un programma populista a vasto raggio, esteso fino alle più lontane radici dell'avanguardia, che conduce attraverso itinerari complicati da Prévert a Pierre Mac Orlan, e la cui protogenitura è ancora il verismo zoliano, la ripresa su basi moderne del metodo di Zola. Zola e Renoir sono entrambi testimoni di grandi movimenti popolari, dei movimenti che fanno capo, rispettivamente, alla Comune e al Fronte; entrambi riproducono situazioni e fenomeni connessi con questi movimenti, e talvolta, oltrepassando i loro limiti borghesi di classe, pervengono anche a tracciare forti quadri incisivi del disfacimento della società del loro tempo e a combattere coraggiosamente – lo riconosce Lukács per Zola[3] – «contro l'evoluzione reazionaria del capitalismo francese».

[3] G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1950, p. 117.

L'atteggiamento che Renoir prende verso il Fronte non è dunque un atteggiamento scettico, passivo, negativo, o un riflesso semplicemente agnostico del populismo letterario del momento. Anche i suoi film – certi suoi film – sono zeppi di moduli populistici, di perversioni e cadute fatalistiche, di tragedie volute dal destino; ma questo pessimismo del destino rifiuta in lui di porsi al servizio esclusivo della letteratura, abbraccia nell'insieme un campo assai più vasto, si protende, in altri termini, di là dalle figurazioni mitiche, letterarie, metafisiche, dagli sfrenati giuochi intellettualistici, contro cui va a urtare invece, non dico Duvivier, ma lo stesso Carné: il quale, ignorando in tronco ogni rapporto ideologico e pratico con il Fronte, non solo ne aggira o ne elude le istanze, ma spinge la negatività più oltre ancora: fino al nichilismo, alla totale assenza di prospettive. L'alibi del fallimento voluto dal destino nasconde, nei personaggi di Carné, la circostanza concreta del loro proprio fallimento di uomini vuoti. Sia che l'avversità della sorte li condanni allo scacco, alla solitudine e a una irreparabile separazione (*Quai des brumes*, Il porto delle nebbie, 1938; *Le jour se lève*, Alba tragica, 1939), oppure ne permetta il ricongiungimento e il ritorno alla vita (*Hôtel du Nord*, 1938), l'esito non segna comunque mai per loro un punto più alto, una maturazione: non sono alla fine più avanti che all'inizio, non hanno compiuto alcuna reale esperienza. Proprio come in tanta della letteratura naturalistica criticata da Lukács, l'autore «non supera né nel contenuto né nella forma gli orizzonti dei suoi personaggi: i quali vengono ad essere gli orizzonti dell'opera stessa»[4].

Ciò si deve probabilmente al fatto che Carné, anche dopo il 1936, continua a portarsi dietro il complesso dell'intellettuale tradizionale, continua a considerare l'arte del cinema nella sua accezione più aristocratica, più restrittiva: come un mondo lirico a sé stante, come un concentrato di preziosismi allusivi, suggestivi e immaginifici necessariamente distaccati dai fatti della vita (e quindi sfalsati da un 'romanticismo' senza idealità e senza

[4] LUKÁCS, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, cit., p. 109 (trad., p. 161).

base). Né a correggere questa distorsione romantica basta in Carné l'apporto di Prévert, che provoca qui anzi un ancor più vertiginoso slittamento verso quello che è il limite di fondo della personalità di entrambi, vale a dire l'intellettualismo, sia per le ambiguità e le personali oscillazioni di Prévert come artista in generale, sia perché «il Prévert maggiormente violento, corrosivo, in rivolta», sottolinea a ragione un suo interprete, Guy Jacob, «bisogna cercarlo piuttosto nel suo teatro, scritto per il gruppo Octobre, o in certuni dei suoi poemi, che non nei suoi film»[5]. Il mondo di Carné resta così in sostanza solo falsamente e artificialmente popolare; e artificiali, pseudopopolari, sono i suoi personaggi, le sue vicende, il suo *milieu* sociale e lo sfondo scenografico delle sue ambientazioni, che riecheggiano – ma soltanto dall'esterno, e in forma anacronistica – l'ambientazione periferica parigina prefrontista del cinema di René Clair: quel Clair, non si dimentichi, di cui Carné era stato assistente per *Sous les toits de Paris*, e per il quale aveva nutrito fin da allora grande ammirazione. (Del resto anche lo scenografo abituale di Carné, Alexandre Trauner, discende in linea retta dalla scuola dello scenografo abituale di Clair, Lazare Meerson.)

L'intricato giuoco di connessioni, positive e negative, che il cinema francese del "decennio naturalistico" ha con il Fronte popolare non significa naturalmente, in alcun caso, un innalzamento o un abbassamento meccanico del livello artistico delle singole opere che lo concernono. Soprattutto dove i nessi giuocano positivamente, e nel senso più favorevole, alle 'aperture' si mescolano infatti, ripeto, gravi contraddizioni. Sia l'esperienza cinematografica anteriore che quella successiva al Fronte possono essere caratterizzate nel complesso dalla circostanza che la svolta dei registi maggiori verso il realismo – ossia quel loro più o meno elevato grado di adesione alla trafila storica essenziale di

[5] G. JACOB, *Les films de Jacques Prévert*, in *Jacques Prévert*, fasc. di «Premier plan», n. 14, 1960, p. 16. Sul peso che nel cinema di Prévert ha il lato surrealistico, piuttosto che quello critico-sociale, della sua esperienza con il gruppo Octobre insiste fortemente C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema*, Farleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, Rutherford-Madison-Teaneck-London 1990, pp. 48-52, 79 sgg.

sviluppo della lotta democratica in Francia – non si effettua senza il mantenimento, allo stesso tempo, di un massiccio fascio di illusioni e compromessi[6], che si esprimono da principio, anteriormente al Fronte, nella benevola irrisione degli aspetti più accentuatamente tragicomici, grotteschi, burattineschi di un costume di vita piccolo-borghese e del suo ostentato esibizionismo nazionalistico (elidendone il rapporto con il nazionalismo e l'imperialismo della grande borghesia industriale), e in un secondo momento, all'altezza della presa di potere del Fronte e dell'acutizzarsi dei suoi contrasti interni, nella sottovalutazione della gravità di questi contrasti.

Tanto Renoir situa in chiara prospettiva, con *La grande illusione*, il problema della necessità oggettiva del passaggio dal 'vecchio' al 'nuovo', quanto poi soggettivamente vi recalcitra, e addolcisce, smorza, modifica l'urto dialettico tra i momenti di esso. La sua vera "grande illusione" consiste nel credere alla scomparsa pacifica del 'vecchio', alla arrendevolezza della classe dirigente borghese, del militarismo e della reazione. Il pacifismo di Renoir è il pacifismo di Blum. Qui come là troneggia salda la convinzione – ribadita a più riprese da Blum – che la «difesa dei princìpi democratici» è demandata in proprio alla borghesia, che solo la «borghesia dirigente» ha il diritto di conservare tutt'intero il potere, senza cederlo né spartirlo, e accettando in via temporanea l'alleanza popolare e le riforme «come l'unico mezzo per evitare una sanguinosa rivoluzione»[7]; qui come là la questione della democrazia e del legame con le masse resta molto indietro rispetto alle rivendicazioni poste in concreto sul tappeto dal movimento operaio francese nel maggio e nel giugno 1936; e qui come là talmente inconsistente è il tentativo di dare una spiegazione economico-sociale e un significato di classe al rafforzarsi delle dittature in Europa, da far sì che Renoir condivida inoltre con il Fronte quella ingenua illusione sul carattere non immediatamente aggressivo, eversore, del nazionalismo fascista,

---

[6] Rivelatrici l'impostazione e la titolazione della ricerca di P. ORY, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935-1938*, Plon, Paris 1994, un cui consistente capitolo è dedicato al cinema (pp. 417-69).

[7] L. BLUM, *À l'échelle humaine*, Gallimard, Paris 1945, pp. 69-72.

che conduce allo stesso tempo Blum a una politica internazionale di attesa, di compromesso, alla conciliazione dei dissidi tramite accordi diplomatici, all'isolazionismo, a un neutralismo opportunistico e alla proclamazione del principio del "non intervento" nella guerra civile spagnola; mentre intanto Hitler mostra di non essere solo l'erede di un prussianesimo aulico, nobiliare, decadente, ma di poter contare largamente, a scopo aggressivo, su tutte le forze coalizzate del capitalismo monopolistico e dell'imperialismo.

Le contraddizioni in cui si avvolge il cinema francese del "decennio naturalistico" riflettono puntualmente le contraddizioni – lo sviamento e i limiti – dell'esperienza del Fronte. In entrambe le esperienze il lato progressivo e democratico si accompagna all'intima, estrema debolezza della sua base di supporto. Ci sono in Renoir e negli altri registi di punta del cinema francese chiari moventi e ragioni nascoste per rifiutare la responsabilità di certe scelte, l'accettazione di una solidarietà o coralità spinta troppo a fondo, e per non trarre le ultime conclusioni sul piano sia artistico sia ideologico dalla svolta che intorno al 1930 essi pure in qualche modo promuovono. Il richiamarsi stesso delle loro fonti alla letteratura del secondo Impero è un indice in genere non poco sintomatico anche di tutti gli elementi oggettivamente reazionari contenuti nel loro naturalismo o populismo: che proprio per questo non oltrepassa mai in loro precisi limiti, non si eleva mai al grado di autentico realismo.

Come si vede, il fenomeno dell'incontro tra cinema francese e Fronte popolare ha un andamento complesso, intrecciato, capillare, che non si esaurisce certo nelle risultanti di uno schematico diagramma. Ciò che ho voluto qui evidenziare, per la sua importanza primaria, è soltanto l'incidenza che le grandi lotte sociali di questo periodo hanno sul cinema coevo e le conseguenze variegate che ne derivano: a esempio, l'impossibilità di procrastinare l'equivoco – ancora vivo nella letteratura critica del dopoguerra – tra il 'naturalismo' di Renoir e il 'naturalismo' di Carné, tra la poetica cinematografica dell'uno e quella dell'altro: due poetiche (o due vie) che non vanno assolutamente confuse. Le origini e i primi anni del sonoro formano, da questo punto di vista (e con tutti i contorni e i corollari che ne discen-

dono, qui necessariamente appena schizzati), un anello di decisiva importanza per la comprensione e il giudizio di tutta l'evoluzione artistica ulteriore del cinema francese o, meglio, della sua involuzione: quella che con lo scacco delle forze popolari, la sempre più pronunciata sfiducia degli intellettuali borghesi nelle capacità della democrazia e il flagello della guerra, porterà nel dopoguerra, salvo eccezioni, alla crisi e alla paralisi denunciate in apertura.

3. *La seconda avanguardia e il caso Buñuel.*

Per tracciare la linea principale di sviluppo del cinema francese durante il primo decennio del sonoro si è dovuto seguire in ordinata successione il filone del realismo, culminante nel Fronte popolare. Questa linea va ora integrata con un fenomeno che, pur correndo in parallelo con la gestazione del sonoro, muove da matrici diverse e perviene a diverse (sebbene non per questo necessariamente opposte) conseguenze: intendo il fenomeno riconducibile alla formula, di per sé assai vaga, della "seconda avanguardia". Come vedremo subito, si tratta in realtà di una formula di comodo. Nette e precise linee di demarcazione cronologica dall'avanguardia delle origini non esistono; pur nella reciproca differenziazione, con essa esistono piuttosto frequenti processi di osmosi.

Analizzando la lunga lotta combattuta dal cinema per la ricerca e la conquista di un linguaggio autonomo, ci siamo già ripetutamente imbattuti nel termine di avanguardia. È il termine d'uso per riferirsi in senso generalissimo, del tutto indeterminato, a un movimento, una tendenza, una corrente, che fa o si propone e pretende di fare da battistrada dello sviluppo dell'arte. Preso in questo senso, il termine abbraccia la quasi totalità delle scuole di cui si è parlato per il cinema muto. Tutte o quasi tutte manifestano propositi avanguardistici; riguardo all'avanguardia francese degli anni '20, se ne è fatto anche qui, a suo luogo, uso espresso. Diverso è il caso quando si prenda in considerazione quella fase dell'avanguardia che, già alle prese con il fonofilm, non ha più come suo obbiettivo primario e immediato la

costruzione di un linguaggio filmico. Subentra allora l'altro senso, storiograficamente più pregnante, del termine avanguardia, secondo cui esso definisce il raggruppamento delle tendenze artistiche che, entro un particolare contesto, si rapportano polemicamente con le tendenze formali dominanti, sprezzate come accademismo.

Punti importanti di questo rapporto polemico sono, in sede estetica, i criteri di rottura nei confronti del passato, la natura e gli obbiettivi della alternativa proposta, le basi ideologiche che la innervano e ne fomentano il nascere. Naturalmente non è lo stesso se l'alternativa viene pensata e realizzata per arti con antiche e consolidate tradizioni o invece per un'arte come il cinema degli inizi, dove la tradizione è al massimo in via di farsi. Sta nella contingenza storica della nascita del cinema che esso concresca con le avanguardie del Novecento. Pur senza affatto voler accedere alla tesi estrema (sbagliata) di Arnold Hauser circa l'esistenza di una analogia tanto perfetta di modi temporali da fare dell'arte contemporanea tutta intera qualcosa che starebbe «nel segno del cinema», e del cinema, reciprocamente, l'arte di avanguardia per sua essenza, nemmeno può trascurarsi la circostanza che aspetti di rilievo del linguaggio avanguardistico del Novecento entrano quali componenti costitutive della forma filmica in gestazione. D'altronde le deformazioni teoriche concernenti l'avanguardia sono oggi così estese e pervasive, diffuse ovunque, anche (e soprattutto) presso le correnti ideologiche schierate sul fronte dell'opposizione, che occorre, discutendo il problema, la massima cautela critica. Va anzitutto distinto bene l'autentico dallo spurio. Mai tanto equivoca come in questo ambito si mostra la predominanza dello spurio: cioè di tendenze o movimenti sedicenti novatori , 'trasgressivi', dietro a cui in realtà non si nasconde se non un dissimulato conformismo (un anticonformismo conformistico) o, nel migliore dei casi, uno sperimentalismo estremamente problematico, incapace di trasgredire alcunché. L'effetto di disturbo resta in ogni caso minimo. È divenuto ormai pacifico per tutti, e comprovato dai fatti, che le forme ideologiche di sviluppo del capitalismo si articolano in guisa tale da poter non solo tollerare 'trasgressioni' di quel tipo, ma da favorirle, integrarle nel sistema e renderle proprie, a titolo di *comfort* esotico, se non ad-

dirittura stimolante. Qui si avrà naturalmente riguardo solo per le esperienze filmiche autentiche o che almeno, nel momento del loro sorgere, aspirano all'autenticità.

Fissiamo, in secondo luogo, le coordinate generali della questione. Quando, a mezzo tra film muto e fonofilm, prende corpo il fenomeno della seconda avanguardia, la prima si trova da tempo sulla via del tramonto. Per i motivi ricordati sopra, le due fasi rispondono a fini essenzialmente diversi. Si danno certo prolungamenti dall'una fase all'altra, imprestiti, recuperi, processi di trapasso o di osmosi; si dà però anche, insieme, uno scavalcamento interno di generazioni, una dislocazione delle attività. Se i più rinomati battistrada della prima fase (Delluc, la Dulac, L'Herbier) sono o scomparsi oppure in difficoltà, e se un Man Ray, prossimo al gruppo dadaista, non prende neanche ora il cinema in più seria considerazione di quanto avesse fatto prima, altri (come Clair) compiono deviazioni, imboccano strade alternative; per l'intimismo impressionistico di Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926; *En rade*, 1928) si può tutt'al più parlare di un epigonato nobile ma impotente, anacronistico, del cinema di Delluc; quanto allo Epstein di *La chute de la Maison Usher* (1928), che trascrive Poe in chiave irrazionalistica, nella cifra di un demonismo di stile germanico, le sue ricerche formali, già anch'esse quasi anacronistiche, sono in parte salvate solo dalla autenticità non artificiale della loro derivazione e costruzione. Intorno, oltre il perimetro del contesto francese (al quale dovrò subito tornare), compare tutta una variegata e frastagliata fenomenologia di esperienze, non in legame tra loro, ma significative proprio per la loro coincidenza e la loro generica riconducibilità ai problemi della seconda avanguardia.

Questi frequenti processi di osmosi con la prima fase non debbono tuttavia oscurare le differenze, che – si ricordava pure sopra – sono differenze di principio; poiché ora gli sperimentalismi avanguardistici non hanno più nulla a che vedere con l'avanguardia formalistica, protesa alla ricerca e alla definizione di un linguaggio filmico autonomo. È uno dei tratti caratteristici della seconda avanguardia che gli autori i quali cominciano la loro carriera da qui (Jean Cocteau, Luis Buñuel) hanno in vista qualcosa di assai diverso dalla finalizzazione immediatamente

linguistica dei loro prodotti. Allorché, nel mediometraggio *Le sang d'un poète* (1930-32), Cocteau mette mano per la prima volta alla macchina da presa, lo fa senza alcuna preparazione tecnica e senza alcun particolare interesse per il cinema. Egli non si considera nemmeno un cineasta, ma un poeta che di quell'«inchiostro di luce» che è il cinema fa uso solo come un veicolo o uno strumento («un mezzo di espressione come un altro») per scrivere ciò che vuole, invadere con la sua scrittura filmica il terreno del sogno e mostrare che l'«irreale possiede delle leggi ancora più rigorose del realismo»[8]. Non altrimenti Salvador Dalí, coautore insieme a Buñuel dello scenario di *Un chien andalou* (1929), in una nota apparsa solo qualche mese dopo la prima proiezione pubblica del film, tiene a evidenziare come segue il punto di distacco e contrapposizione con la avanguardia formalistica del passato più recente:

> Il nostro film, realizzato al di fuori di ogni intento estetico, non ha nulla a che vedere con alcuno dei saggi cui si dà il nome di *cinema puro*. All'opposto, la sola cosa importante nel film è quel che vi accade. Si tratta della semplice notazione, della constatazione di fatti. Ciò che scava un abisso di differenza con gli altri film è che *tali fatti*, invece di essere convenzionali, fabbricati, arbitrari e gratuiti, sono dei fatti reali, che sono irrazionali, incoerenti, senza spiegazione alcuna[9].

Realtà dell'irreale, razionalità dell'irrazionale (*Le retour à la raison* intitolava già Man Ray, provocatoriamente, il suo primo esperimento filmico dadaista del 1923): tutti si avvedono dell'apparente analogia dei propositi, veste sotto cui stanno per altro personalità molto distanti tra loro, reciprocamente incompatibili. Già solo questo contraddittorio accostamento prova co-

---

[8] J. COCTEAU, *Del cinema*, a cura di A. Bernard/C. Gauteur, Il Formichiere, Milano 1979, pp. 124-5. Le due citazioni che precedono vengono da M. LANGE, *Cocteau. Prince sans royaume*, JC Lattès, Paris 1989, p. 293.

[9] S. DALÍ, *Un chien andalou*, «Mirador», n. 39, 29 ottobre 1929 (che qui cito da *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, éd. par N. Brenez/C. Lebrat, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris-Milano 2001, p. 101).

me la pluralità di linee operative della seconda avanguardia abbisogni di criteri discriminanti interni. Non tutto in essa funziona allo stesso modo; non tutto vi risulta similmente autentico. Il suo rischio più grave è che, in ragione della messa da parte di ogni finalità linguistica, essa finisca con l'inseguire il mito dello sperimentalismo per lo sperimentalismo, scambiando il mezzo con il fine e ricadendo così in un accademismo di segno opposto a quello combattuto. Mentre i classici sovietici assorbono e superano nella loro prassi i risultati dell'avanguardia, l'avanguardia attiva in Occidente durante e dopo il trapasso al sonoro si irrigidisce spesso nella pseudo-originalità di uno sperimentalismo, di cui non avverte, tanto meno infrange, angustie e chiusure. Si sono già fatti sopra i nomi di Cavalcanti, Man Ray, Epstein, Cocteau. Quanto più avanza in loro il gusto dello sperimentalismo, tanto più i loro esperimenti girano sostanzialmente in tondo o a vuoto. Proprio quei film che, secondo loro, dovrebbero parlare in nome del futuro, che si autoproclamano e autopresentano come anticipazioni, come 'avanguardia', proprio essi risultano, già al loro primo apparire, datati, in ritardo: un ritardo che nessuno degli autori del gruppo, neanche in prosieguo, sarà mai in grado di colmare. Non è certo per caso che *Le sang d'un poète* resta un esperimento isolato, privo di sbocchi e prospettive, vero emblema dei limiti della seconda avanguardia; la quale, tutta chiusa in se stessa, fondata su un soggettivismo estremo, al limite del misticismo, sull'idoleggiamento del presunto «stato poetico» offerto dall'introiezione (Cocteau), costruisce in complesso ben poco e si dissolve presto senza lasciare traccia.

Perché non si può ripetere la stessa cosa per Luis Buñuel, che pure comincia la sua attività filmica da assistente di Epstein e opera, ai suoi esordi, non solo nello stesso giro di tempo, ma persino nello stesso contesto geografico e culturale, la Francia della fine degli anni '20? Perché il suo va trattato come un caso del tutto a parte? Vero, il contesto è sempre quello francese. Ma Buñuel non è francese; e in Francia egli giunge dal suo paese di provenienza, la Spagna, tutt'altro che culturalmente vergine. I suoi vari schizzi autobiografici, la biografia critica di J. Francisco Aranda, gli studi sul Buñuel scrittore di Agustín Sánchez Vidal e anche, più recentemente, cataloghi di esposizioni incentrate sul suo «occhio»[10], senza dir nulla della copiosa letteratura monografica specialistica, ci fanno da guida preziosa nel lavoro di ricostruzione del suo apprendistato culturale precedente, così importante anche per l'intelligenza delle sue fonti autoctone, del suo profondo radicamento – mai più venuto meno – nella terra nativa. Aragonese della provincia di Saragozza, trasferitosi da studente nella capitale, Buñuel compie gli studi presso la Residencia de Estudiantes, l'unica istituzione pedagogica spagnola di impronta moderna. Lì entra subito in rapporto con un gruppo di giovani artisti e intellettuali, da Federico García Lorca a Dalí, da José Bello Lasierra a José Moreno Villa, molti dei quali destinati a una carriera di grande rilievo. Altri intellettuali coevi, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Ramón Gómez de la Serna ecc., stanno altrettanto in contatto con il gruppo, contatto che, specie dietro l'attiva mediazione catalizzatrice di Gómez de la Serna (scenarista anche di un progetto buñueliano ispirato ai *Caprichos* di Goya, non andato in porto), «diede per risultato l'opera della "generazione del Ventisette"». Lo rileva Aranda, sottolineando come Buñuel stesso vi reciti un ruolo non secondario:

> La presenza di Buñuel alla Residencia de Estudiantes è tanto significativa che non potremmo immaginarci l'istituzione senza di lui. Fu uno dei suoi prototipi. Molti grandi uomini uscirono di lì, diventando immediatamente famosi [...]. La Residencia fu un centro di formazione, un catalizzatore di talenti senza paragone negli annali di Spagna[11].

Ora questa «origine intellettuale dalla Residencia de Estudiantes», germe primario di tutta «l'essenza spagnola di Buñuel», ne influenza in profondo la personalità artistica sul terreno sia letterario che filmico. Anche le sue propensioni surrealistiche, che

---

[10] Mi riferisco a *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, hrsg. von Y. David, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn 1994, e *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, a cura di J.J. Vázquez, Publ. de la Residencia de Estudiantes, Madrid 2000.

[11] J.F. ARANDA, *Luis Buñuel: biografía crítica*, Ed. Lumen, Barcelona 1969, p. 31.

verranno definendosi più chiaramente in Francia dopo l'incontro con Breton e la – per altro provvisoria – adesione al suo gruppo (sottoscrizione del *Secondo manifesto del surrealismo*, collaborazione all'unico numero della rivista che lo ospita, «La révolution surréaliste»), sono da retrodatare agli anni madrileni. L'introduzione che Sánchez Vidal premette agli *Scritti letterari e cinematografici* di Buñuel è fondamentale per intendere come egli formi un momento chiave del trapasso della cultura spagnola, verso la fine degli anni '20, dall'avanguardia al surrealismo. Gli scritti buñueliani dello stesso periodo, redatti in quello stile «assolutamente aragonese» e «profondamente moderno» che Sánchez Vidal giudica «adatto a prendere implacabilmente d'assalto i bastioni su cui ancora si trovavano arroccate le seduzioni estetizzanti», ci rivelano infatti un Buñuel altrettanto beffardo e irriverente di quello che verremo via via conoscendo dai suoi film; e lo stesso dicasi per i giudizi critici da lui espressi sul cinema del tempo. Cinema e letteratura del primo Buñuel affondano in uno stesso clima di cultura. Né, visti film e scritti, sarebbe fuori luogo tracciare, per questo aragonese dello scandalo, un parallelo con l'ultimo Goya. A ragione, credo, si è detto – e Sánchez Vidal conferma – che nella metafora dell'occhio tagliato, su cui si apre *Un chien andalou*, «si trova in embrione il nucleo della sua poetica», dal critico esposta così:

> Riassumendo: l'atteggiamento di fondo di Buñuel, la sua matrice poetica costante, senza soluzione di continuità, tanto nel cinema che nella piattaforma letteraria dove acquista consistenza, risiede nella mutilazione dell'originario e del primigenio, per ricomporlo poi, mediante il *collage*, in una nuova identità che prescinde dalla sua collocazione gerarchica primitiva. L'alchimia inerente al caso si attua in un viaggio reale o allegorico[12].

In *Un chien andalou* lo scandalo è cercato a bella posta. *L'âge d'or* (1930) si muove già su un altro terreno. Ado Kyrou, surrealista tutto d'un pezzo, autore del celebre studio del 1953 *Le surréalisme au cinéma*, non manca di rilevarne lo scarto, a vantaggio dell'intensificazione dei lati più novatori, più ribelli, più graffianti della poetica del regista: «I simboli di *Un chien andalou* potevano forse prestarsi a confusioni e lo scandalo per lo scandalo titilla piacevolmente il borghese. *L'âge d'or* non titilla. I suoi artigli sono avvelenati»[13]. Qui infatti il regista squaderna in lungo e in largo, con magistrali esiti audiovisivi (tanto più sorprendenti se si pensa che ci troviamo ancora solo all'alba del sonoro), tutto il repertorio delle componenti del *pastiche* derivante dall'innesto sul tronco del surrealismo bretoniano di quelle che abbiamo viste essere e rimanere le matrici culturali autoctone sue proprie: onirismo (scambio tra sogno e vita quotidiana), tema della entomologia (presente anche nella letteratura spagnola coeva, in García Lorca, in Dámaso Alonso ecc.), gusto per la studiata e sistematica trasgressione di ogni genere di regole, in specie per lo smascheramento delle convenzioni sociali e religiose, e, come soffio animatore dell'insieme, erotismo liberatorio, palese nelle sequenze in cui i protagonisti, completamente dimentichi del luogo pubblico dove si trovano e dei ricevimenti e cerimonie cui partecipano, si abbandonano con passione alla loro lascivia; tanto che Kyrou può definire il film, non a torto, «il grande poema cinematografico dell'*amour fou*»[14]. Per questa via l'assurdo perde il suo carattere generico di assurdo. Dentro la stessa struttura onirica del film, esso fa piuttosto da leva per l'illuminazione delle assurdità del suo referente oggettivo, dei meccanismi sociali del mondo. «Non è l''arte' di Buñuel, è il mondo che è surrealista nella sua opera», dice Aranda[15]. Risaltano qui bene gli elementi di differenziazione dallo sperimentalismo astratto della seconda avanguardia, criticato sopra. L'introiezione avanguardistica alla Cocteau, ripiegata su se stessa, cede il campo a una sorta di anarco-avanguardismo battagliero, la cui punta è rivolta verso l'esterno.

Non penso proprio ci siano dubbi. Con il Buñuel di *L'âge*

[12] A. SÁNCHEZ VIDAL, *Introduzione* all'ed. da lui curata di L. BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, trad. di D. Pini Moro, Marsilio, Venezia 1984, pp. 50-1.

[13] A. KYROU, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay, Paris 1985, p. 209.

[14] *Ibid.*, p. 211.

[15] ARANDA, *Luis Buñuel*, cit., p. 37.

d'or il surrealismo filmico (l'avanguardia in generale) subisce una energica torsione, anzi una sterzata, in direzione del realistico e del sociale, conformemente agli sviluppi ideologici interni del gruppo di Breton e ai dettami del suo *Secondo manifesto*: dopo il quale, non a caso, anche la rivista dei surrealisti cambia titolo, trasformandosi in «Le surréalisme au service de la révolution». Lo sottolinea il più attento studioso italiano del regista, Auro Bernardi, aggiungendo a commento:

> L'elaborazione linguistica si fonde per altro qui con una netta presa di posizione nell'ambito del 'sociale' [...]. Ciò che fino a quel momento è stato il fine, lo scopo, l'oggetto dell'arte, ovvero il suo linguaggio, diventa il mezzo per sovvertire le basi della società occidentale, minare le fondamenta del potere classista e farle esplodere. Il dominio della borghesia è incompatibile con le più profonde e autentiche istanze di libertà e di emancipazione dell'uomo, afferma Buñuel, e tale potere si esercita in primo luogo nel sostegno alla religione e nella repressione sessuale[16].

Che i legami di Buñuel con il surrealismo ufficiale si spezzino di lì a poco definitivamente non significa affatto la scomparsa dei motivi surrealistici dal suo cinema (come prova già subito, tra l'altro, l'attività documentarista che egli si accinge a svolgere in Spagna). Trasfigurati e sublimati, *aufgehoben* nel senso più compiuto del termine, essi vi si conservano, vi stazionano sotto forma latente e vi ricompaiono anche con frequenza, in misura pregnante, restando ininterrottamente sino alla fine fattori costitutivi del suo mondo filmico, costanti della sua poetica.

[16] A. BERNARDI, *Luis Buñuel*, Le Mani, Recco-Genova 1998, pp. 140-1. A un minuto esame del film l'autore aveva già precedentemente dedicato il libro *L'arte dello scandalo."L'âge d'or" di Luis Buñuel*, Dedalo, Bari 1984.

VIII

USA E URSS: DUE TIPOLOGIE FILMICHE A CONFRONTO

Più complesso e delicato che non nell'Europa occidentale è il nodo del trapasso al sonoro nel resto del mondo. Le cinematografie di paesi come gli Usa e l'Urss presentano durante gli anni '30, certo per motivi diversissimi tra loro, caratteri affatto peculiari. Si tratta, nel primo caso, della definitiva stabilizzazione dell'assetto produttivo di Hollywood; nel secondo, delle conseguenze sul cinema dell'assetto politico preso dall'Urss durante lo stalinismo. Molto prima e più che attraverso una ricognizione minuziosa dei singoli film o dell'attività dell'uno o dell'altro autore importa guardare a questi fenomeni più in generale, come tipologie indicative di problemi di grande momento nel quadro della evoluzione del cinema dell'*entre-deux-guerres*.

1. *Il cinema sovietico in fase di transizione.*

Che per la storiografia il trapasso al sonoro presenti nell'Urss garbugli particolarmente complicati si spiega, se non altro, con il fatto che il suo problema di centro è non tecnico, non linguistico, non artistico, ma politico-sociale: coincidendo esso in sostanza con quello relativo alla giusta impostazione e delineazione delle vicende del periodo conclusivo della Nep, quando nell'Urss vengono gettate le basi della edificazione del socialismo e, tramite il varo del I piano quinquennale, si attua il passaggio dai prodromi della industrializzazione e delle trasformazioni socialiste al disegno della realizzazione di una economia socialista in-

Fridrich Ermler, *Velikij graždanin* (Il grande cittadino, 1938-39).

dustrializzata e di una agricoltura collettiva. È questo infatti un periodo in cui le grandi personalità creative del cinema sovietico, e in particolare Ejzenštejn e Pudovkin, per via di una serie di fattori di natura insieme oggettiva (coercizione a opera dell'apparato burocratico e censorio) e soggettiva (distacco soggettivamente non colmato dal nuovo corso della società sovietica), attraversano una fase critica di incertezza e disorientamento; le innovazioni che entrambi tentano a cavallo del sonoro urtano contro difficoltà soggettive e oggettive insormontabili, e queste portano alla paralisi o al fallimento dei loro tentativi. (Dei posteriori capolavori di Ejzenštejn si dirà a parte, nella sezione seguente.) Presentando il IV volume dell'edizione moscovita delle *Opere scelte* di Ejzenštejn, Michail Romm, uno dei registi più significativi della fase in parola, ne connette giustamente i due lati, la svolta filmica con quella politica. Egli ricorda:

> È in questi anni che, nel nostro paese [...], il cinema sonoro stava scalzando definitivamente il cinema muto. I più grandi maestri del cinema sovietico, quelli che gli avevano dato fama negli anni '20, si trovarono di fronte a un problema arduo: la ristrutturazione del loro metodo di realizzazione. E il paese viveva una ristrutturazione sociale di una portata inaudita, il che richiedeva anche dai maestri-cineasti una riconsiderazione dei loro indirizzi artistici. Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, l'avanguardia della nostra cinematografia, i grandi capitani del suo periodo muto – conclude Romm – vivevano anni difficili[1].

Per orientarsi circa questo complesso problematico è indispensabile un'occhiata alle basi storico-economiche della svolta. In continuità con la previsione imperativa di Lenin che, prima o poi, «dalla Nep si sarebbe passati al socialismo», l'esigenza di un processo accelerato di collettivizzazione e industrializzazione del paese viene posta all'ordine del giorno fin dal dicembre 1925 e realizzata – non senza l'impiego di metodi brutali, specie nelle campagne – durante il periodo successivo. «L'anno trascorso è

[1] Cito dalla versione francese del testo di M. ROMM, *Propos liminaires sur le maître*, «Cahiers du cinéma», n. 219, 1970, p. 17.

stato un anno di grande svolta su tutti i fronti della edificazione socialista», annuncia Stalin in un articolo sulla «Pravda» del 7 novembre 1929, salutandone già con ottimismo i primi successi:

> Questa svolta si è compiuta e continua a compiersi sotto l'insegna di una *offensiva* decisa del socialismo contro gli elementi capitalistici della città e della campagna [...]. Come risultato, registriamo immensi successi sul fronte del lavoro, entusiasmi e mutui appelli al lavoro di masse di milioni di operai da un estremo all'altro del nostro paese immenso [...]. Marciamo a tutto vapore sulla via dell'industrializzazione, verso il socialismo, lasciandoci addietro la nostra secolare arretratezza 'russa'. Diventiamo il paese del metallo, il paese dell'automobile, il paese delle trattrici ecc.[2].

L'incongruo trionfalismo dell'annuncio non ne cancella la sostanza economica. Stalin descrive quanto di fatto sta avvenendo. Con il varo dei due primi piani quinquennali (1928-32, 1933-37), che consentono di raddrizzare e riorientare l'economia secondo i princìpi di una pianificazione integrale, centralizzata, cresce in misura mai vista prima il ritmo dello sviluppo economico; alla crescita lenta della Nep subentra uno sviluppo impetuoso delle forze produttive e dei rapporti di produzione socialisti, tale da condurre nel giro di un decennio alla modifica delle strutture di fondo della società sovietica, del modo d'essere e di reagire dei cittadini, della loro vita quotidiana, con effetti non secondari anche sulla cultura e sulle arti. Ci insisto perché l'unica cosa che criticamente qui non si deve fare è proprio quella che, nel più dei casi, oggi viene fatta: mettere tutto quanto insieme in unico fascio, liquidandolo alla svelta sotto l'etichetta di "totalitarismo staliniano". Questa fase di transizione del cinema sovietico merita molto di più: merita l'attenzione e il rispetto che sempre si debbono a ogni fase di transizione influente, con le sue punte alte e – proprio in quanto transizione – anche con i suoi limiti. D'altronde, non solo chi ne esalta i valori, ma persino gli

[2] STALIN, *Questioni del leninismo*, Ed. in lingue estere, Mosca 1948, pp. 324-5, 336. Tengo presente, per l'inquadramento dei problemi della svolta, M. DOBB, *Storia dell'economia sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 203 sgg., 281 sgg.

avversari più accaniti, più ostili al socialismo, quando bene informati[3], riconoscono che la cultura sovietica degli anni '30 era tutt'altro che «afflitta da povertà: era ricca, pluristratificata e complessa».

Reali conseguenze la svolta ha sul terreno dell'arte, cinema incluso, solo in quanto provoca e segna un brusco trapasso dalla poesia alla prosa. Il cinema sonoro vi fa il suo debutto, in ritardo, già nell'Urss della nuova fase, preceduto da un avvenimento di rilievo sia per la teoria che per la pratica artistica: la comparsa del celebre *Manifesto dell'asincronismo* (1928), a firma di Ejzenštejn, Pudovkin e Grigorij Aleksandrov. La normativa centralizzatrice che il I piano quinquennale sancisce nell'ambito generale della economia la realizza nel cinema il nuovo organismo centrale unificato, il Sojuzkino, da cui la produzione cinematografica dipende. La risoluzione della conferenza di partito del 1928 sui «compiti del cinema sovietico», determinante per il suo corso di sviluppo nel decennio successivo, ne detta le linee direttrici, insistendo sulle esigenze della propaganda, sul cinema come strumento educativo, fatta integralmente salva, per altro, la libertà creatrice[4]. (Solo dal 1932, cioè dopo la liquidazione della Rapp e la fondazione della Unione degli scrittori sovietici, verrà lanciata anche nel cinema un'aperta campagna di lotta al formalismo.) Non è certo un caso se proprio allora cominciano tra i cineasti quegli scontri di indirizzo, cui si riferisce Romm nel

[3] Cito il caso dell'informatissima M. TUROVSKAYA, *The 1930s and 1940s: Cinema in Context*, in *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. by R. Taylor/D. Spring, Routledge, London-New York 1993, p. 36. Quasi le stesse parole aveva usato, in precedenza, la filosovietica D. BONNAUD-LAMOTTE, *L'élan culturel des années trente en Union Soviétique*, «La Pensée», n. 179, 1975, p. 100: «ce qui apparaît rapidement à qui s'informe sur les activités culturelles des années trente en Urss c'est leur abondance, leur diversité, leur originalité».

[4] Versione inglese del testo in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, ed. by R. Taylor, Routledge & Kegan Paul, London 1988, pp. 208-215. (Cfr. anche E. KHOKHLOVA, *Forbidden Films of the 1930s*, in *Stalinism and Soviet Cinema*, cit., p. 92.). Circa la libertà creatrice vi si legge: «In questions of artistic form the Party cannot support one particular current, tendency or grouping: it permits competition between differing formal and artistic tendencies and the opportunity for experimentation so that the most perfect possible film in artistic terms can be achieved» (p. 212).

passo riportato in apertura: tra chi difende, con Ejzenštejn, il valore della «forma poetica del cinema» e chi si schiera per la tendenza opposta, per la forza della prosa narrativa. Il critico sovietico Efim Dobin riassume come segue il senso del contrasto:

> Si lega spesso la crisi della tendenza 'poetica' alla comparsa del cinema sonoro che ebbe luogo nello stesso momento. Si parlava allora dell'"antagonismo" tra linguaggio umano e montaggio. Senza dubbio questa scoperta giuocò un ruolo molto importante. Ma le ragioni essenziali della crisi erano più profonde [...] La fine degli anni '20 fu segnata presso di noi da una svolta decisiva. In effetti i potenti giganti dell'industria nascevano allora. Si conduceva un'offensiva decisiva contro gli elementi capitalistici nelle città e nelle campagne. La classe dei piccoli proprietari terrieri spariva. Il sistema colcosiano trionfava. Il paese si era trasformato in un gigantesco cantiere. E lo sconvolgimento sociale fu all'origine di un cambiamento radicale e decisivo nei rapporti umani.

Di qui – conclude Dobin – la necessità

> di approfondire i rapporti umani e il carattere degli individui. Non si trattava ora solo di studiare coloro che avevano fatto la rivoluzione cogliendone gli aspetti individuali e tipici. Bisognava rappresentare i *nuovi* rapporti socialisti, quei nuovi caratteri, il modo in cui erano sorti, come si sviluppavano, come mutavano[5].

Così la sottile arte dei classici e la fresca inventiva, i toni lievi ma pungenti, satirici, dei migliori esempi di commedia della Nep (Abram Room, Boris Barnet) vengono lasciando spazio a una prosa tanto energica e robusta quanto priva di lenocini formali. Basta il confronto tra ciò che riescono ancora a fare Barnet in *Okraina* (Sobborghi, 1933) – film corale a sfondo popolare, non immemore del linguaggio classico[6], un vero piccolo gioiello prossimo al capolavoro – o il duo Rošal/Stroeva nel già più anacronistico,

[5] E. DOBIN, *Prose et poésie au cinéma*, in «Recherches internationales à la lumière du marxisme», n. 39, 1963, pp. 149-150 (da «Iskusstvo kino», 1960, n. 8).

[6] Con riferimento ai classici, si è scritto da B. AMENGUAL, *Boris Barnet: du "cinéma de prose" au "cinéma de poésie"*, «Jeune Cinéma», n. 162, novembre 1984,

viziato dall'eclettismo dello stile, *Petersburgkaja noč'* (Le notti bianche di San Pietroburgo, 1934) con i film acclamati dalla stampa sovietica coeva come inaugurali della nuova fase, con *Putëvka v žizn'* (Il cammino verso la vita, 1931, regista Nikolaj Ekk), con *Vstrečnyj* (Contropiano, 1932, registi Fridrich Ermler e Sergej Jutkevič), soprattutto con l'acclamatissimo *Čapaev* (1934, registi Georgij e Sergej Vasil'ev), per rendersi subito conto del cambiamento profondo di clima, orientamento, tono e linguaggio.

Come mostrano anche solo questi pochi esempi, la svolta si verifica già prima del dibattito al I Congresso degli scrittori sovietici (17 agosto-1° settembre 1934) e della codificazione ufficiale del «realismo socialista», del suo ufficiale innalzamento a tendenza guida. Artisticamente essa va semmai messa in relazione con quanto frattanto avviene in letteratura: con il passaggio, poniamo, di Šolochov dal grande ciclo narrativo, di impianto e respiro epico, del *Placido Don* (prime due parti) alla narrazione prosaica, rispettosa dei canoni del romanzo realistico classico, di *Terra dissodata* (1932), un testo che ha ormai alle spalle oltre un decennio di vita dello Stato socialista. Già qui appare chiaramente l'intreccio inestricabile tra problemi storici nuovi e nuovo indirizzo dell'arte. Dieci anni di socialismo non sono passati invano; essi hanno già marcato in profondo le coscienze, distruggendo le idealità ingenue degli inizi. Ciò con cui si scontrano ora le coscienze, ciò che esprimono le nuove esperienze artistiche, si inserisce solo sempre come episodio in un processo collettivo di trasformazione. Tocca all'artista il compito di connettere la asprezza delle lotte, così come si danno nella realtà, con la prospettiva socialista, in vista dell'ideale educativo additato dal *Poema pedagogico* di Makarenko (coevo per l'appunto al I piano quinquennale): «costruire l'uomo nuovo in una maniera nuova».

Non stupisce naturalmente che siano pochi gli autori della letteratura socialista all'altezza di un tale compito, capaci cioè, come Šolochov, come Makarenko, come Gor'kij, di addentrarsi

p. 6 (rist. nel catalogo *Boris Barnet. Écrits, documents, études, filmographie*, éd. par F. Albéra/R. Cosandey, Festival international du film de Locarno, 1985, p. 120), che «il plie leur (sa) déconstruction à l'élaboration de son univers personnel».

nella complessità dei problemi e nei meandri delle contraddizioni che vanno sorgendo con la nuova fase. Il cinema vi si muove anche più a fatica. Lo rivela una semplice scorsa della fenomenologia filmica dell'epoca, da me qui inevitabilmente schematizzata e semplificata all'estremo. Occorre anzitutto afferrarne le linee portanti, verificando dove, in rapporto con il processo storico in corso, batta di fatto l'accento. Ora, molto più che non *Čapaev*, realmente significativo e rappresentativo dei contrassegni delle tendenze filmiche di questa età (staliniana) di transizione è il cinema che fa capo a Ermler, a Jutkevič, a coppie di registi quali Kozincev/Trauberg e Zarchi/Chejfic. Talento dotato di buone doti narrative, già messosi in luce alla fine del muto (*Dom v sugrobach*, La casa tra le nevi, 1928; *Oblomok imperii*, Frammento di un impero, 1929), Ermler svolge la sua attività registica più intensa durante gli anni '30, dal citato *Contropiano*, tramite *Krest'jane* (I contadini, 1934-35), sino a quel *Velikij graždanin* (Il grande cittadino, in due parti, 1938-39), che, dietro le vicende del segretario comunista Šachov, lascia con tutta evidenza trasparire quelle del caso Kirov.

Sotto il profilo sia ideologico che linguistico, Ermler incarna in pieno la nuova fase. Ideologicamente egli si schiera e prende aperta posizione a favore del trapasso sociale avviato dai piani quinquennali. Costruire il socialismo significa per lui scontrarsi con le forze che gli fanno resistenza; intorno al Šachov/Kirov del *Grande cittadino* – come già nella fabbrica di *Contropiano* – si crea una rete di opportunisti, sabotatori, controrivoluzionari (tutti emblemi, negli obbiettivi settari staliniani, dei nemici politici principali, sia di destra che di sinistra: Bucharin e Trockij). Ma il film non è una istanza polemica dell'immediato. Realizzato quattro-cinque anni dopo l'assassinio di Kirov, esso riflette e registra solo a posteriori, decantandolo, l'accaduto. Circa la forma narrativa, Ermler impiega il linguaggio più adatto alla cosa. È qui che interviene e giuoca un ruolo determinante la sua prosa asciutta, scarna, sostenuta. La macchina da presa, implacabile, descrive accadimenti; segue e scruta i personaggi, li mette a contrasto, li mette letteralmente (tramite frequenti carrelli in avanti sino alla mezza figura o al primo piano) con le spalle al muro; i loro movimenti nel quadro

(montaggio interno) sostituiscono gli stacchi e i passaggi per taglio. In generale, non una gamma di mediazioni è il registro espressivo che Ermler persegue, ma l'immediatezza della circostanza drammatica: si veda già l'attacco della sequenza d'apertura della prima parte, sull'infervorato discorso politico di Šachov, che non solo ci proietta subito *in medias res*, ma ci rivela sia la natura del personaggio che le tensioni entro le quali egli viene operando.

Per la cosiddetta "trilogia di Massimo" (1934-38) di Kozincev e Trauberg, già molto lontana – soprattutto nella terza parte, la migliore, *Vyborgskaja storona* (Il quartiere di Vyborg) – dagli stilemi della Feks dei loro esordi avanguardistici, per lo Jutkevič, provvisto delle loro stesse lontane matrici, di *Čelovek s ružëm* (L'uomo col fucile, 1938) e *Jakov Sverdlov* (1940), per la coppia Zarchi/Chejfic, impegnati in film di stretta attualità ideologico-politica come *Deputat Baltiki* (Il deputato del Baltico, 1937) e *Člen pravitel'stva* (Un membro del governo, 1939), per i severi film su Lenin di Michail Romm (1937, 1939) e per altri film ancora di registi della generazione attiva negli anni '30 il discorso tocca corde consimili. La loro prosa si attaglia e attiene in genere alla prosasticità dei problemi del periodo. Nessun film meglio di *Un membro del governo* investe il nucleo del più dolente di questi complessi problematici: la collettivizzazione forzata delle campagne, la ristrutturazione della vita dei kolchoz. Non è un caso che la sua prima parte sia ambientata nel 1930; mentre la seconda, propositiva, si svolge "alcuni anni dopo", cioè a dire già quasi a ridosso del presente. Sussistono impacci evidenti, che il film non nasconde, tutt'altro, nel processo di riorganizzazione della società sovietica. "La gente non si fida del kolchoz", ammette il segretario del partito. E per la carriera della contadina Aleksandra Sokolova (che, si noti, non è comunista, è una senza partito), dal basso su su fino alla carica di membro del governo, si debbono superare ostacoli e difficoltà a ripetizione, debbono venir sconfitti tradizionalismi, resistenze familiari, rigidità di costume e anche burocratiche. Il corretto andamento della vita del kolchoz (esigenze di produzione agricola, direzione politica ecc.) non si accorda bene con la vita di famiglia; la famiglia della Sokolova subisce uno strappo doloroso, lei e il marito per un

certo tempo si lasciano. Solo alla fine, dopo varie peripezie, narrate dal film nei soliti toni prosastici, marcatamente scabri, giunge per la Sokolova il trionfo, il successo politico insieme con il rappacificamento matrimoniale.

In secondo luogo, e in stretto intreccio con questo orientamento alla prosa, è sintomatico nel cinema sovietico della fase di transizione il ruolo svolto dalle sollecitazioni educative secondo lo spirito e il dettato del poema di Makarenko: cioè dalla scossa pedagogica poggiante sulla interiorità dei sentimenti, che si fanno strada frammezzo e contro la prosa, grazie a impennate liriche, anche se spesso in maniera altrettanto unilateralmente astratta. I grandi problemi della prassi educativa figurano come elementi di centro in Ekk, in Vladimir Legošin (*Beleet parus odinokij*, Biancheggia una vela solitaria, 1937: dal romanzo omonimo di Valentin Kataev, ispirato a una poesia di Lermontov), in quello che rimane l'unico film di un certo rilievo di Sergej Gerasimov (*Učitel'*, Il maestro, 1939), in buona parte della carriera iniziale di Mark Donskoj, da *Pesnja o sčast'e* (Canto sulla felicità, 1934), realizzato in collaborazione con Legošin, alla trilogia sul giovane Gor'kij (1938-40) e a *Romantiki* (I romantici, 1941): dove – e sono venuto appositamente citando i casi migliori – importa soprattutto questo, che i fatti della vita personale legati al processo di formazione traggano alimento e sostanza dal contesto sociale in cui gli uomini vivono, dalle esperienze degli altri uomini con cui vengono a contatto, dall'influenza reciproca della loro complessiva massa di sentimenti.

Parecchio ci sarebbe infine da dire sulla natura della commedia musicale nell'Unione sovietica e sulla personale carriera del regista Aleksandrov come suo iniziatore, oltre che come suo esponente di punta. Ci sarebbe da dire, in negativo, degli inciampi e delle inconseguenze di una impresa del genere, avviata forse nel momento storico meno adatto, difficoltoso, turbolento all'estremo; dell'eclettismo linguistico della sua costruzione, già palese con Aleksandrov (imprestiti da Ejzenštejn e Majakovskij, ma – specie nel lungometraggio d'esordio, *Vesëlye rebjata* [Ragazzi allegri, 1934] – anche da Clair e da Chaplin); della incertezza dei criteri con cui, negli anni immediatamente a seguire, essa è condotta avanti, e anche dei compromessi ai quali molte volte, come mostra bene il caso di Ivan Pyr'ev, essa addiviene o soggiace o viene piegata a forza; ma ci sarebbe da dire anche, in positivo, della sua fisionomia accentuatamente nazionale, della sua specificità e originalità creativa, del suo linguaggio filmico più proprio: tutte cose che la storiografia sbriga in genere con poche battute derisorie, facendo di nuovo d'ogni erba un fascio, senza punto intravvedere, men che meno preoccuparsi di chiarire, l'abisso che separa Aleksandrov da mediocri artigiani come Pyr'ev.

Eppure Aleksandrov è una personalità di tutto rispetto, ben più degna di figurare nelle storie del cinema di quei tanti suoi colleghi del *musical* hollywoodiano fatti oggetto a ripetizione di saggi e libri fintamente dotti, pieni di mal riposta deferenza, quando non di esaltazioni acritiche e di incensamenti. Cineasta provveduto, di raffinata cultura, dalla carriera piuttosto estrosa e singolare, rimasta – pur con i suoi alti e bassi – culturalmente significativa sino alla fine, sino ai suoi film del dopoguerra, da *Vesna* (Primavera, 1947) a *Kompozitor Glinka* (1953), Aleksandrov è in effetti l'unica figura della fase di transizione che viene fuori direttamente dal cinema sovietico classico. Già attore e aiuto-regista del primo teatro operaio del Proletkul't, egli si forma e matura cinematograficamente al fianco di Ejzenštejn; collabora con lui alla formulazione della teoria del "cinema intellettuale"; e con lui e con Pudovkin firma – lo ricordavo prima – il *Manifesto dell'asincronismo*, dove si teorizzano princìpi che, già messi in pratica nel cortometraggio sperimentale girato a Parigi con Ejzenštejn *Romance sentimentale* (1930), restano poi tutt'altro che estranei anche alle sue proprie commedie musicali: segnatamente (uso le sue stesse parole) «l'impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine», l'ideazione del fonofilm orientata «verso una non coincidenza tra immagine visiva e immagine sonora», o, più in generale, verso «il suono inteso nella sua vera funzione, cioè come nuovo elemento di montaggio indipendentemente dall'immagine visiva». Né nella teoria né nella pratica, mai Aleksandrov disattende la cultura di provenienza. Anzi, proprio da esponente e portaparola di questa linea colta di sviluppo del cinema sovietico, egli stesso è autore, oltre che di qualche buona riuscita filmico-musicale (*Volga-Volga*, 1938; *Svetlyj put'*, Chiaro cammino, 1940), di scritti teorici significativi sulla com-

media cinematografica sovietica in rapporto con le «tradizioni dei classici» (da Gogol' a Saltykov-Ščedrin e allo stesso Majakovskij)[7], commedia – egli sostiene – le cui caratteristiche stanno o dovrebbero stare nella ricerca di quel genere di "eccentrico", dove domina non una illogicità completa, bensì piuttosto la logica della illogicità.

Lo si vede dunque da tutto l'insieme chiaramente. La fase di transizione del cinema sovietico, la sua età della prosa, si caratterizza in ogni punto per l'emergere di sforzi novatori tanto ben corrispondenti alle trasformazioni sociali in corso quanto stretti entro vincoli e limiti precisi. Esteticamente anche la prosa ha i suoi problemi, e si tratta di problemi tutt'altro che secondari e trascurabili. Dai contrasti di linea non risolti derivano sull'intero arco del decennio inceppamenti, incoerenze, *tentamina* puramente velleitari (ora per la loro debolezza intrinseca, ora perché costretti a rimanere tali dalla burocrazia censoria) e spesso anche decisi fallimenti. Certo, che tra princìpi e prassi concreta, tra fini ultimi e contingenza provvisoria dei mezzi chiamati a realizzarli corra uno scarto, diventa inevitabile ogni qual volta la società attraversa una fase di trasformazione rivoluzionaria. È stato così nel passaggio dal mondo antico al medioevo, dal medioevo all'età moderna; è stato così durante la genesi della società borghese (postumi degli sconvolgimenti prodotti dalla rivoluzione francese). Neanche il socialismo arriva di colpo alla sua meta. Nella fase di gestazione della società socialista si danno inevitabilmente aspetti, fenomeni, accadimenti, rapporti, scontri ecc., che derivano dalle circostanze del momento, e non derivano invece, o ne derivano solo per via indiretta, dai princìpi e fini ultimi (ciò che naturalmente non toglie nulla al loro carattere storicamente necessario). Se si elide lo scarto, se si sovrappongono e confondono i due momenti, la prospettiva ne esce alterata; gli sforzi novatori trapassano in artifici estetici.

Nel cinema accade precisamente lo stesso che in letteratura

[7] Cfr. G. ALEKSANDROV, *La commedia cinematografica* [1952-53], fasc. di «Centrofilm», n. 6, 1960, p. 44; *Le tradizioni dei classici e la commedia cinematografica* [1955], «Cinema sovietico», II, 1955, n. 4, pp. 1-12.

e nelle altre arti. Là dove, sopra il lavorìo di plasmazione stilistica, la vincono enunciazioni e programmi, la qualità dei risultati non può che risentirne. Narratori robusti, efficaci prosatori, Ermler e Jutkevič, Kozincev e Trauberg, Romm e Donskoj, Zarchi e Chejfic non hanno però le doti di autentici artisti. Essi mettono la loro prosa al servizio dell'obbiettivo politico della campagna intrapresa con i piani quinquennali, la costruzione del socialismo. Sono insomma accurati esecutori di direttive, per le quali d'altronde parteggiano con slancio: degli esecutori linguisticamente attenti a che la lingua risponda alle finalità esterne stabilite, non creatori la cui lingua stabilisca essa, dall'interno, le sue finalità, facendosi così linguaggio autonomo. Doppio l'ordine delle carenze: da un lato la drammatizzazione dei conflitti assume la forma pressoché esclusiva del dibattito ideologico; dall'altro essa sfocia in un ottimismo ingiustificato. Si prenda il finale di *Un membro del governo*. Sia la ritrovata unità familiare della protagonista che il suo inatteso successo politico suonano come soluzioni di maniera; da quanto il film stesso viene mostrando risulta evidente che l'uomo sovietico non è affatto pronto per il balzo in avanti annunciato. Il film lo mostra. Ma ne tengono davvero conto i registi? O non se la cavano piuttosto sostituendo l'ottimismo di facciata delle risoluzioni amministrative alla dinamica dello svolgimento dei fatti, alla dialettica interna, artisticamente organica, delle vicende narrate?

Non mi riferisco, si badi bene, a casi singoli. Appare come un limite generalizzato anche dei registi sovietici più dotati che non riesca mai loro di venire in chiaro, nella concretezza rappresentativa, delle doglie della gestazione, cioè del peso decisivo che esercitano sulla coscienza degli uomini della nuova società in via di sorgere le sopravvivenze e le tare del passato, i residui ideologici del capitalismo. Poiché la messa in atto di intendimenti educativi della profondità di quelli prospettati da Makarenko fa quasi sempre difetto, l'educazione al socialismo manca nei film molti dei suoi obbiettivi; soprattutto dai film non risulta a sufficienza, circa l'obbiettivo primario da conseguire, «quello del sorgere e del formarsi di una nuova coscienza sul fondamento della vita socialista», – secondo le parole del saggio di

Lukács su Makarenko[8] – «come questa coscienza (in azione reciproca con l'espansione e con lo sviluppo delle condizioni materiali di vita ad essa necessarie) giunga a plasmare l'uomo, le sue azioni, i suoi sentimenti e pensieri; è questa infatti l'essenza di ogni grande opera della letteratura socialista, che offra anche una novità di contenuto».

2. *Il mito del cinema 'classico' hollywoodiano.*

Come si è già ricordato in precedenza, una volta venuta a termine la fase dei pionieri, con alla testa Griffith, Hollywood imbocca in forma sempre più decisa la via della grande industria. Dalla metà degli anni '20 in avanti (cioè all'altezza della fioritura del cinema sovietico), e soprattutto a partire dagli anni '30, dopo la svolta del sonoro, è il cinema hollywoodiano nel suo insieme che si industrializza, che subisce un processo di vigorosa espansione economica sia sotto il profilo produttivo che sotto quello – importantissimo, per certi aspetti decisivo – del controllo della distribuzione e dell'esercizio. Cresce correlativamente la supremazia dei grandi gruppi monopolistici, dei grandi organismi finanziari (Morgan, Rockefeller), sull'industria del cinema, cioè la dipendenza del cinema da Wall Street. Lo storico cinematografico americano Lewis Jacobs, che scrive proprio mentre questo processo di trasformazione è in corso, lo vive e registra da vicino. Non deve quindi apparire una novità senza precedenti che oggi studiosi specializzati in questioni economico-finanziarie quali Tino Balio, Douglas Gomery e altri loro amici e collaboratori, ci forniscano sul decollo di Hollywood lavori intitolati, poniamo, *Il cinema diventa un grande affare*, *Hollywood come una moderna impresa d'affari*, *Il controllo economico sull'industria del cinema*, e via dicendo.

Ma non si tratta solo di una trasformazione economica. L'ingresso e la pressione sul cinema dei magnati del capitalismo conducono presto a una trasformazione anche dei rapporti di forza nel sistema produttivo. Via via che con l'industrializzazione nascono e si rafforzano, fino a impadronirsi dell'intero mercato, le grandi case di produzione, le cosiddette *majors* (Paramount, Warner, Metro, Fox, R.K.O. e, a un livello inferiore, Universal, Columbia, United Artists), i registi perdono altrettanto progressivamente di peso rispetto ai produttori. Sono proprio questi ultimi, i *producers*, «uomini d'affari di fiducia scelti da Wall Street», – rilevava già Georges Sadoul nella sua *Storia*, facendo eco a Jacobs – che divengono ora i veri padroni dell'impresa, e non più soltanto del cinema come industria in generale, ma proprio anche della realizzazione dei singoli film, mentre la funzione dei registi (*directors*) retrocede a quella di «semplici impiegati a salario settimanale, come gli elettricisti, gli operatori e i macchinisti». Così, sotto la minaccia di eventuali sanzioni economiche, dello scioglimento del contratto ecc., i registi vengono tenuti a bada e si trovano a essere privati della maggior parte delle prerogative un tempo in loro possesso, cominciando già da quella, prioritaria, della scelta dei soggetti. Sadoul dice:

> L'alta finanza americana, proprietaria diretta di Hollywood, sceglie, per mezzo dei suoi uomini di fiducia, i soggetti dei film che, prima di venir affidati a un regista per la realizzazione, devono piacere a un pugno di finanzieri [...]. Un'estrema suddivisione del lavoro artistico, la cieca fiducia accordata agli uomini d'affari, e soprattutto il tabù opposto dalla finanza ai soggetti che toccavano veramente l'uomo e la società, sembravano essere i difetti principali del sistema[9].

Come gli aspetti più strettamente industriali della faccenda, così anche quelli organizzativi, i meccanismi di funzionamento degli *studios* delle *majors*, sono stati fatti di recente oggetto di analisi molto minuziose. Si sono analizzati i modi di produzione, le

[8] G. LUKÁCS, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952, p. 398 (trad. nel suo volume *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1955, p. 173).

[9] Cito dalla versione italiana di G. SADOUL, *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni*, trad. di M. Mammalella, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 341-2. Cfr. anche il cap. «Alta finanza» di JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, cit., pp. 311-24.

tecniche dei gruppi al lavoro, la ripartizione del lavoro tra i singoli membri dei gruppi; si sono studiate le componenti e le forme espressive dei film prodotti dagli *studios*, i loro criteri narrativi, i rapporti causali interni alla narrazione, lo spazio e il tempo entro cui essa si svolge, i criteri di costruzione e arrangiamento dello scenario, il ruolo del montaggio, dei personaggi ecc.; e, in specie da parte di tre storici accademici americani, David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, il cui manuale, *The Classical Hollywood Cinema*[10], passa per un punto di riferimento d'obbligo degli studi in argomento, e di altri studiosi europei che li seguono lungo la stessa strada (cito per tutti Jacqueline Nacache, autrice del volume *Le film hollywoodien classique*, del 1995, tradotto anche in italiano), si è arrivati alla conclusione che quel meccanismo produttivo messo in piedi a Hollywood rappresenti non solo il modello per eccellenza del cinema americano, ma anche – come dicono già i titoli stessi dei lavori testé menzionati – un paradigma 'classico': conclusione che oggi si accetta pressoché ovunque senza critica, con effetti disastrosi, e che in Italia viene allegramente sbandierata dalla pubblicistica quotidiana (compresa quella sedicente marxista), dalla saggistica di ogni colore e orientamento e anche dalla quasi totalità della storiografia di livello accademico, fino alla mastodontica *Storia del cinema mondiale* edita da Gian Piero Brunetta per Einaudi.

Si badi bene: tutti costoro, Bordwell, la Staiger ecc., sono perfettamente a giorno degli effetti dirompenti del processo di industrializzazione del cinema hollywoodiano di cui si è discorso sopra. La Staiger, in particolare, dispone di un'informazione di prima mano. Collaboratrice sia del volume collettaneo del 1982 *The American Movie Industry* che della nuova edizione riveduta dell'antologia di saggi, a cura di Tino Balio, *The American Film Industry* (1985), il cui tema comune è appunto quello del cinema americano in quanto industria, in *The Classical Hollywood Cinema* ella porta la responsabilità personale di due importanti sezioni sul «modo di produzione», nonché, in collaborazione con Bordwell, di una terza – sia pure alquanto smilza e collocata a margine – che si occupa anche dei problemi economico-finanziari del decollo di Hollywood[11]. E lo stesso può ripetersi per il grado di consapevolezza della cosa che mostra la Nacache, la quale, richiamandosi espressamente ai suoi colleghi americani, muove altrettanto senza esitazione dall'assunto seguente: «Il nostro postulato di partenza sarà la tesi, formulata in tutte le riflessioni recenti, secondo la quale il successo di un film hollywoodiano rappresenta prima di tutto il trionfo di un *sistema di produzione*, anch'esso elaborato sul modello dell'industria capitalistica americana».

L'*impasse* di questa «tesi», la sua insostenibilità teorica, comincia là dove non ci si accontenta più soltanto di porre sullo stesso piano, deducendo l'uno dall'altro, «sistema di rappresentazione» e «sistema di produzione» (ciò che – sia detto solo di passata – appare già di per sé molto problematico), ma si pretende anche di trarne rilievi in positivo, giustificazioni d'ordine teorico-estetico, come fa la Nacache quando, subito di seguito al passo citato, sostiene:

> L'organizzazione in grandi trust economici, rappresentata dagli studi [*studios*], ha determinato non solo l'abbondanza e la regolarità della produzione hollywoodiana dalla fine degli anni Venti alla fine degli anni Cinquanta, ma ha analogamente determinato vari stili ed estetiche (che non bisogna ridurre sbrigativamente a uno stile predominante)[12].

---

[10] D. Bordwell/J. Staiger/K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* [1985], Routledge, London 1989: da vedersi insieme con D. Gomery, *The Hollywood Studio System*, British Film Institute, London 1986.

[11] Le sezioni del manuale firmate dalla Staiger sono la II, la V e, in collaborazione con Bordwell, la VII, «Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema», pp. 365-77. Per le altre sue collaborazioni citate, cfr. *Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System*, in *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, ed. by G. Kindem, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1982, pp. 94-103, e *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*, in *The American Film Industry*, ed. by T. Balio, The University of Wisconsin Press, Madison WI-London 1985², pp. 173-92.

[12] J. Nacache, *Il cinema classico hollywoodiano*, trad. di C. Tafani, Le Mani, Recco-Genova 1996, p. 8.

La riconosciuta "rigidezza" delle regole vigenti negli *studios* non turba affatto i teorici in questione. Costoro se ne fanno anzi un punto di forza per lo stabilimento e la difesa della loro propria teoria, la cosiddetta *auteur theory*; quanto più forte il controllo, quanto più imposto il commissionamento, quanto più rigide le regole, tanto più quel meccanismo – aggiunge ancora la Nacache – «ha consentito a molti registi di offrire la misura del loro talento, sia che si siano adattati a tali regole o che le abbiano rifiutate»[13], mostrandosi così, in entrambi i casi, "autori". Per parte sua Bordwell aveva scritto, in apertura del già citato manuale statunitense a tre mani:

> Il primo, e cruciale, passo sta nell'assunto che il modo di filmare classico costituisce un sistema estetico che può caratterizzare tratti salienti dell'opera individuale. Il sistema non può determinare ogni minuto dettaglio dell'opera, ma isola pratiche privilegiate e pone limiti all'invenzione[14].

Sottolineo bene perché non sfugga: «il modo di filmare classico [quel modo di filmare, il filmare hollywoodiano nel quadro del sistema delle *majors*] costituisce un sistema estetico». Sono le parole stesse di Bordwell. Non si crederebbe se non si leggesse. Altri si spinge anche più avanti, in piena coerenza con le premesse accennate, parlando a esempio senza remore di uno "stile" Metro, uno "stile" Paramount, uno "stile" Warner ecc.: dove, è evidente, la parola stile non significa più altro se non un insieme di regole per la confezione, del tutto analoghe a quelle che nelle diverse industrie alimentari presiedono alla confezione, poniamo, delle scatole di pomodori (ma lì a nessuno verrebbe certo in mente di definire autori gli anonimi confezionatori di scatole, tanto meno poi di elevare al rango di 'classici' i loro prodotti).

Siamo in presenza di un grumo di assurdità manifeste, esteticamente deleterie. Prima e fondante, tanto più deleteria in quanto si trascina dietro tutte le altre, l'etichetta surrettizia di 'classico' attribuita a un cinema industriale come quello hol-

[13] *Ibid.*, pp. 8-9.

[14] BORDWELL/STAIGER/THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema*, cit., p. 4.

lywoodiano. Non si viene a capo dell'equivoco, se non ci si domanda anzitutto: che cosa è propriamente classico nella storia della cultura? dove sta l'essenza della classicità? Mi si consentirà qui di schematizzare. Classici per antonomasia – in opposizione a ogni tipologia classicistico-accademica, degenerativa del classico – sono quei periodi di storia della vita sociale degli uomini, solitamente brevi, in forte equilibrio instabile, dove, a causa di particolari circostanze, si danno le condizioni per il venire in essere di opere caratterizzate dall'unione armonica di verità e bellezza: si pensi al mondo greco, a certe fasi del Rinascimento, a Mozart, a Puškin, in specie al fiorire della letteratura classica tedesca (decennio di collaborazione tra Goethe e Schiller). «Quando e dove sorge un autore nazionale classico?», si era domandato Goethe nell'articolo del 1795 *Literarischer Sansculottismus*. E aveva risposto:

> Quando egli trova grandi eventi presenti con le loro conseguenze in felice e significante armonia nella storia della propria nazione; quando non cerca invano la grandezza nell'animo dei suoi compatrioti, la profondità nei loro sentimenti, l'energia e la coerenza nelle loro azioni; quando egli stesso, pervaso dello spirito della nazione, si sente in grado, grazie al genio che in lui alberga, di simpatizzare sia col passato che col presente; quando [...] le circostanze esterne ed interne concorrano in tal modo che egli non abbia bisogno di affrontare un duro tirocinio e possa, nei migliori anni della sua vita, concepire, ordinare ed eseguire in un'*unica* direzione una grande opera[15].

Mutatis mutandis, circostanze del genere – l'unione di un grande problema artistico con grandi eventi – si presentano nel caso dei maestri del cinema sovietico degli anni '20, diffusosi non per nulla in tutto il mondo e a giusta ragione, questo sì, definito classico. Come il fondamento psicologico e sociale del classicismo tedesco è la nuova situazione storica europea che si crea in conseguenza degli sconvolgimenti prodotti dalla rivoluzione france-

[15] Cito il saggio di Goethe dalla versione italiana che se ne legge in LUKÁCS, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, cit., pp. 30-1 (trad., p. 45).

se, così a fondamento del cinema sovietico classico stanno i drastici effetti della rivoluzione d'Ottobre sulla vita e i rapporti di classe della società russa: salvo l'importante differenza che gli scrittori tedeschi non prendono direttamente parte alle vicende rivoluzionarie (talora ne prendono anzi le distanze), e i registi sovietici sì; che là la scelta umana è la "rinuncia" (dichiarata fin dal sottotitolo della seconda parte del *Wilhelm Meister* di Goethe), qui la partecipazione; che insomma là sorge un classicismo estetico fondamentalmente contemplativo, qui un atteggiamento basato sul pathos, sullo slancio attivo, di appoggio alla rivoluzione. In comune resta comunque sempre, per tutti, il momento del legame indistruttibile con il presente; gli uni e gli altri trattano quasi soltanto grandi problemi politico-sociali di attualità. (Non inganni la circostanza che, proprio a ridosso del primo *Meister*, in pieno periodo classico, Goethe faccia uscire *Hermann und Dorothea*, un poema idillico per il quale Schiller parla, rispetto alla moderna problematicità del *Meister*, di «pura bellezza della forma»; in realtà – come ha mostrato Lukács, sulla scia di Hegel – anche dietro quella bella forma sta il pathos della lotta per i diritti umani alimentato dalla rivoluzione francese.) Il loro prestigio di maestri, la loro classicità, non si definiscono che a posteriori. Solo in seguito il modello del loro linguaggio viene imponendosi come un modello classico.

Ma il cinema hollywoodiano? Quali legami mai si danno in esso con l'attualità e il presente storico, quali grandi eventi, se non l'assurgere di Wall Street a potenza finanziaria manipolatrice anche del gusto, lo generano e gli infondono vigore? che cosa c'è mai lì di 'classico'? I teorici che se ne fanno apologeti usano l'etichetta surrettiziamente, fomentando solo una serqua di equivoci estetici: la confusione sistematica tra tecnica e forma filmica, il privilegiamento della capacità organizzativa dell'industria sulla fantasia creatrice e del prodotto mercantile, di smercio, sulla riuscita artistica, la meccanizzazione, standardizzazione, degradazione ecc. della qualità spacciate per un suo elevamento, per il raggiungimento appunto di un traguardo (e un modello) classico. Né si dica che l'etichetta è solo metaforica, convenzionale, indicativa solo di un dato periodo storico e delle forme di composizione proprie a quel periodo. Niente affatto; essa

importa in sé, e convoglia automaticamente, il riferimento a valori. Così si trova chi, al termine di elucubrazioni pseudocolte (farcite di allusioni, citazioni, rimandi compiaciuti) sulla «commedia americana, nelle sue versioni romantiche e *screwball*», risponde così al quesito di che cosa essa sia stata realmente: «È stata, al pari di ogni classico che si rispetti, un tesoro inesauribile di spunti; ma soprattutto [...] un *modo* diverso di guardare gli altri, le cose e il mondo»[16]. Nientemeno, dunque, che una concezione del mondo: il portato di un cinema – si aggiunge, perché non restino dubbi circa il valore di questi suoi "capolavori" – che è «forse il vero cinema, l'unica arte che nel Novecento ci aveva insegnato a convivere con le alienazioni della modernità» (ecco davvero un bell'insegnamento!).

Tra i compiti dell'arte sta la sua implicita funzione defeticizzante. Qui le viene richiesto proprio il contrario. Alla luce di questa e delle altre argomentazioni svolte sopra, dovrebbe, credo, risultare senza più ombra di incertezza come quell'etichetta rappresenti solo una sorta di *lucus a non lucendo*, come la cosa che essa descrive contraddica e confuti proprio la sua essenza, l'essenza della classicità; sicché, io ritengo, quanto più ci si viene impegnando a smascherare il funzionamento del retroterra economico del cinema hollywoodiano, il suo meccanismo manipolatorio, tanto più presto ciò dovrebbe portare a dissoluzione il mito che ancora lo circonda. Paul Morand, in un volume miscellaneo su Hollywood, tutto assai poco benevolo verso la sua cosiddetta "età aurea", cioè il suo cosiddetto periodo 'classico', scrive giustamente (e cito volentieri il non sospetto Morand, che non è certo un bolscevico, perché si veda bene che non la pretendo a idee faziose o peregrine):

> Il mito hollywoodiano comporta parecchie sfaccettature. Ma il solo archetipo economico è quello dell'"officina dei sogni", che ha il merito di non occultare il principio di un processo di produzione, con dei mercati da conquistare, senza dimenticare la questione essenziale del finanziamento e della redditività. La conoscenza eco-

[16] Cito dall'introduzione a *Screwball & Romantic. Sei capolavori della commedia hollywoodiana*, a cura di M. Fadda, Bergamo Film Meeting, 2002, pp. 5-20.

nomica delle strutture capitalistiche e concorrenziali contribuisce molto alla comprensione del sistema hollywoodiano[17].

Gli 'autori' che operano entro questo sistema – posso dire fin d'ora, riservandomi per più avanti una trattazione a sé stante della *authorship* a Hollywood – non sono propriamente autori; sono piuttosto, nella stragrande maggioranza dei casi e, si intende, dei casi migliori (quelli, poniamo, di un Cukor o un Wyler, di un Wellman o un Hawks), mestieranti di vaglia, abili artigiani senza genio, confezionatori di buoni prodotti. Se si utilizza per il loro cinema l'etichetta di 'classico', non si fa altro che alterare e distorcere esteticamente le cose.

[17] P. MORAND, *Le capitalisme hollywoodien et les Mogols*, in *Hollywood 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, éd. par A. Masson, Autrement, Paris 1991, p. 32.

IX

"NEW DEAL" FILMICO E CRITICA SOCIALE

Il clima di euforia e prosperità che nella *Febbre dell'oro* fa da sfondo alla satira chapliniana del *boom* economico degli anni '20 sta, proprio come la capanna dei cercatori d'oro suoi protagonisti, già pericolosamente in bilico sull'orlo dell'abisso. Trascorrono ancora solo pochi anni e, quasi senza intervallo, senza transizione, dal *boom* si passa al *crack*, al flagello della "grande crisi": quando il panico finanziario, da un lato, e, dall'altro, il panico morale (un senso di smarrimento e di impotenza, una sorta di introiezione degli effetti della crisi) si impadroniscono della realtà americana. Fin lì ci si era cullati in un irragionevole ottimismo: nella illusione che tutto in economia fosse facile e a portata di mano, profitti, affari, speculazioni ecc., che il successo si potesse raggiungere senza sforzo, e che gli Stati Uniti godessero di una condizione di speciale privilegio sull'Europa; anche a coloro che, come Thorstein Veblen, avevano sviluppato da tempo una teoria della «depressione cronica» del capitalismo, gli Stati Uniti apparivano allora un paese «in processo di continua crescita». Quella fiducia, quell'ottimismo non possono comunque durare a lungo. Gli sviluppi successivi si incaricano di mostrare come, dietro il *boom*, si celi l'esistenza di condizioni di squilibrio e instabilità nell'economia, di una struttura economica fondamentalmente malsana. Inevitabile arrendersi all'idea che qualcosa non funziona più nel meccanismo del sistema economico, che una grave malattia – cronica, secondo ogni evidenza – affligge la società capitalistica. Lo scoppio improvviso e imprevisto della crisi, nell'ottobre 1929, porta il dissesto alla superficie; anche dal punto di vi-

Paul Strand/Leo Hurwitz, *Native Land* (Terra natale, 1938-42).

sta psicologico, per il cittadino medio, gli effetti del crollo sono tremendi.

1. *L'impatto di Chaplin con la "grande crisi".*

Solo in relazione ai complessi problemi sociali e culturali che ora sorgono si può comprendere come si conviene, e giudicare a dovere, il cinema chapliniano del periodo: da *The Circus* (Il circo, 1928: film che, per ragioni di affinità espressiva, credo di poter giustificatamente riannettere al periodo in questione) e *City Lights* (Luci della città, 1931) fino a *The Great Dictator* (Il dittatore, 1940), benché entrambi gli estremi esulino a rigore dai limiti cronologici della fase della crisi. In generale, l'atteggiamento soggettivo di Chaplin durante questi anni, simpatetico verso il *New Deal*, comporta, dal punto di vista artistico, un duplice ordine di conseguenze, positive e negative. In positivo, anzitutto, la modifica della prospettiva, un innalzamento del suo punto di osservazione sul mondo. Come effetto sia della capacità di penetrazione realistica della società già da lui dispiegata con *La febbre dell'oro* e delle certezze irrinunciabili che gliene derivano (ruolo determinante del danaro nel capitalismo ecc.), sia della maturazione e del ragguardevole affinamento della sua sensibilità democratica, si registra ora in lui una crescita di interesse per le contraddizioni sociali del capitalismo, per le implicazioni della "grande crisi", parallelamente e correlativamente allo sviluppo – in politica come nella cultura – delle tendenze progressive del *New Deal*. Egli si rende subito conto delle modifiche intervenute nella situazione sociale del paese rispetto al dopoguerra e alla prima metà degli anni '20. Se fin lì si era mosso anche lui all'insegna dell'individualismo progressivo, ora rifiuta un *aut aut* del genere di quello proposto dal pamphlet dell'ex presidente Hoover, *The Challenge to Liberty*: «Libertà o dominio governativo»[1]. Lo spirito del *New Deal* muta completamente, ai suoi occhi, i termini del problema. Egli non vede affatto nella demo-

[1] H. HOOVER, *The Challenge to Liberty*, New York-London 1935, p. 135.

crazia, come Hoover, un pericolo per la libertà; simpatizza anzi subito con le iniziative del governo, con gli energici e coraggiosi provvedimenti di Roosevelt che inaugurano la politica del *New Deal*[2]; e opera per suo conto in modo da conferire alle vicende artistiche ideate, ai conflitti ritratti e, non da ultimo, al personaggio stesso da lui interpretato una tragicità nuova, corrispondente da un lato, oggettivamente, alla tragedia economica degli Stati Uniti e alla gravità dei problemi sociali del capitalismo venuti alla luce con la crisi, e dall'altro, soggettivamente, alle sue proprie inclinazioni personali progressiste, alla sua scelta di campo per la democrazia.

Appartiene invece all'altro, e negativo, ordine di conseguenze che la risposta artistica di Chaplin alla crisi venga elaborata in moduli, la cui organicità e consistenza si trova a essere, se non messa in forse, almeno indebolita e resa problematica dal basso livello ideologico di consapevolezza – comune d'altronde a tutta o a quasi tutta la cultura del *New Deal* – delle cause delle tensioni e dei conflitti esplosi nel periodo tra le due guerre e dei frangenti più drammatici della "grande crisi". Non, si badi, che questa arretratezza, questa debolezza ideologica sia di per sé necessariamente preclusiva della validità dei risultati artistici. Eppure difficoltà reali stanno ora di fronte a lui. Una serie di contrattempi sfavorevoli intervengono a complicare e a ostacolare dall'esterno il lineare processo di sviluppo della sua attività creativa. Menziono solo l'avvento del fonofilm, cui Chaplin recalcitra a lungo; le penose vicende familiari che vengono disturbandolo tra il 1926 e il 1931; la sequela, mai tanto nutrita come ora, del fallimento di tanti suoi progetti filmici, rimasti irrealizzati.

Ora, quale che sia l'incidenza di questi contrattempi sulla buona disposizione al lavoro di Chaplin, è in ogni caso un dato di fatto incontrovertibile che i suoi due unici film del periodo, *Il*

[2] Cfr. CH. CHAPLIN, *La mia autobiografia*, trad. di V. Mantovani, Mondadori, Milano 1964, pp. 454-5; e anche le ferme attestazioni di MALAND, *Chaplin and American Culture*, cit., pp. 141-2: «most indications suggest that he became a Roosevelt convert publicly sympathetic to the New Deal [...]. Chaplin's support of the New Deal and the Democratic party is reiterated directly and indirectly in a number of sources».

circo e *Luci della città*, vengono iniziati, interrotti e, solo a distanza di tempo, ripresi e portati a compimento. Quasi tre anni di intervallo separano l'abbozzo primitivo dal compimento del *Circo*; altri tre ne occorrono – segnatamente a causa degli sconvolgimenti prodotti dall'avvento del sonoro – per la realizzazione di *Luci della città*. Nonostante che il primo sorga cronologicamente al di qua dello scoppio della crisi e l'altro vi sorga a cavallo e ne risenta già in pieno i contraccolpi, saltano subito agli occhi i numerosi tratti di continuità esistenti tra i due film. Gli stessi temi, gli stessi motivi ritornano nel secondo su scala allargata. L'ambiente (il mondo) del circo si amplia e concretizza qui nell'ambiente (nel mondo) della città capitalistica. Qui come là il vagabondo Charlot vi figura quale elemento di disturbo, la cui sola presenza trasgredisce le norme sociali in vigore, crea scandalo ecc. (basti pensare alla sequenza della cerimonia di inaugurazione del monumento); qui come là egli vive da estraneo nel suo proprio mondo, in completa balìa dei favori dispensati a capriccio dai detentori del potere economico (là dal proprietario del circo, qui da un milionario che gli è, volta a volta, amico tra i fumi dell'alcol e altezzosamente ostile, secondo le norme di classe, nei momenti di lucidità); qui come là, infine, lo scioglimento prevede che il vagabondo, battutosi con successo per la restituzione della vista a una fioraia cieca, resti vittima consapevole della sua 'buona azione', che questa termini cioè, ancor sempre, con una rinuncia: poiché la fioraia credeva ricco il suo benefattore e si ritrova invece, guarita, faccia a faccia con uno straccione.

Il tema di maggior conto che dai due film emerge è quello della instabilità delle condizioni umane di vita generate dal capitalismo. La vita dell'uomo, la soddisfazione dei suoi bisogni, l'appagamento dei suoi sentimenti e desideri, stanno in dipendenza del meccanismo delle leggi economiche capitalistiche. Non è senza significato che un grande e pugnace avversario del capitalismo come Brecht riprenda coscientemente, nel *Puntila*, il motivo del capriccioso comportamento del milionario verso l'amico. Chaplin si rivolta contro la disumanità di questa situazione con foga non inferiore a quella di Brecht; né manca certo di spregiudicatezza nell'esprimere il suo punto di vista al riguardo.

Mi limito a ricordare solo alcuni dei tanti dettagli socialmente significativi disseminati a contrasto – sulla falsariga del modello di *A Woman of Paris* – nel corso del film: la semplicità del mondo e dei modi della fioraia e l'affettazione, l'arroganza, l'alterigia del mondo dei ricchi; la stanza disadorna dove la fioraia abita con la nonna e il ricevimento in casa del milionario, contrappuntato da scorci di donne eleganti e discinte; l'eccitante atmosfera del ritrovo notturno e il disagio, l'impaccio del non smaliziato vagabondo, al quale, immessovi *ex abrupto*, il terreno sfugge letteralmente sotto i piedi; la compostezza del signore che sale in taxi e la contesa tra il vagabondo e un altro poveraccio per il possesso di un mozzicone di sigaro. Quanto più accentuato è il rilievo di questi motivi a contrasto, quanto più essi si integrano nella vicenda e ne determinano il tono, tanto maggiormente risalta la volontà di Chaplin di riferire l'articolazione tematica e la struttura compositiva del film agli squilibri venutisi a creare nella evoluzione del capitalismo americano durante la "grande crisi".

Sennonché Chaplin tiene poi soltanto in parte fede a questo assunto. Lo sviluppo del film non si accorda completamente con il suo tema centrale e la sua impostazione. Via via che il racconto procede, il tema della instabilità delle condizioni di vita nel capitalismo passa in secondo piano, a vantaggio dell'emergenza di motivi vagamente e astrattamente umanitari. Come già nel *Circo*, il conflitto che divide e oppone gli uomini nel campo sociale scompare di colpo, agli occhi di Chaplin, di fronte ai sentimenti. C'è bensì anche qui la riconferma della sua incrollabile fiducia nell'umanità, della sua ansia di lotta per la conquista della dignità e integrità dell'uomo, per il progresso umano, per dare un significato agli accadimenti della vita. La vita merita per se stessa a ogni istante di essere vissuta: "Domani gli uccelli canteranno. Fatevi coraggio, affrontate la vita", dice il vagabondo al milionario deciso a suicidarsi; e tutta la vicenda dei suoi rapporti con la fioraia – l'interessamento che egli prova per lei, l'intelligenza e l'astuzia di cui si serve per procurarsi il danaro necessario a guarirla – suona come un toccante inno alla vita. (Che vent'anni più tardi *Luci della ribalta* torni, con varianti, sullo stesso tema importa solo una testimonianza in più della continuità e coerenza dell'itinerario artistico di Chaplin.) Ciò mostra come, da sincero fautore dell'umanesimo progressivo, Chaplin sia ben consapevole delle responsabilità e dei compiti che gli spettano in quanto artista. Ma senza una adeguata raffigurazione dell'intelaiatura dello sfondo, senza che le doti, le qualità umane dei personaggi spicchino dalla posizione reciproca che vi occupa ciascuno, anche questo suo afflato umanistico resta inevitabilmente astratto. Così l'umanesimo scade a umanitarismo e la lotta per il progresso viene a identificarsi con il ben intenzionato agire del singolo, entro i limiti angusti di quel sentimentalismo, di quella prospettiva romantica, cui allude anche il sottotitolo del film, "commedia romantica in pantomima".

Solo *Modern Times* (Tempi moderni, 1936) segna, in ritardo, il pieno impatto di Chaplin con i problemi e le conseguenze della "grande crisi". Nel quinquennio trascorso dalla realizzazione di *Luci della città* si è venuto determinando un netto cambiamento di atmosfera nella vita politica e sociale americana. Il film esce all'inizio della fase di riflusso del *New Deal*: quando già molte idealità si sono infrante, molte illusioni si sono dissolte, molte speranze democratiche di riscossa sono svanite o tramontate. Democrazia e progresso – per dirla con il Gramsci degli studi sul fordismo – non fanno più uno. Fine della società americana appare ormai quello espresso con brutale cinismo da Taylor:

> sviluppare nel lavoratore al massimo grado gli atteggiamenti macchinali ed automatici, spezzare il vecchio nesso psico-fisico del lavoro professionale qualificato che domandava una certa partecipazione attiva dell'intelligenza, della fantasia, dell'iniziativa del lavoratore e ridurre le operazioni produttive al solo aspetto fisico macchinale[5].

Chaplin è colpito soprattutto da questo lato disumano del sistema produttivo capitalistico statunitense. A Max Eastman, che gli chiede una volta come gli sia venuta l'idea di realizzare *Tempi moderni*, risponde:

[5] A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, III, p. 2165.

> Sono partito da un'idea astratta, dall'impulso di dire qualcosa intorno a come la vita si viene standardizzando e canalizzando, e gli uomini si vengono tramutando in macchine – e intorno ai miei sentimenti in proposito. Sapevo che ciò era quanto desideravo fare prima ancora di pensare a uno qualsiasi dei particolari[4].

All'ideazione tiene fedelmente dietro l'esecuzione, l'invenzione dei "particolari". *Tempi moderni*, dice il titolo definitivo del film (dapprima intitolato *The Masses*, come la rivista di Eastman); e una didascalia aggiunge con sarcasmo: «una storia i cui personaggi sono l'industria, l'iniziativa privata, l'umanità che marcia alla conquista della felicità». Dal punto di vista del contenuto si passa qui a un modello di capitalismo più evoluto rispetto a quello semplicemente mercantile della *Febbre dell'oro*: al capitalismo di fabbrica. Della *routine* della vita di fabbrica, dei mostruosi condizionamenti della tecnica industriale capitalistica, Chaplin, memore forse anche delle sue personali esperienze giovanili di lavoro in qualità di aiuto-tipografo, a contatto con macchine mostro, non tace assolutamente nulla. Dopo *Il circo*, dopo *Luci della città*, non fa mistero neanche qui – qui anzi meno che mai – dell'antagonismo degli interessi di classe vigente nella società borghese, delle conseguenze disastrose che per l'umanità dell'uomo, per la salvaguardia della sua sostanza umana ha il sistema capitalistico, e dei mezzi di repressione di cui quest'ultimo si avvale per affermare stabilmente il suo dominio: talune immagini del film, come i brevi scorci della carica della polizia a cavallo contro i dimostranti, sono, non a caso, tra le immagine più tese e drammatiche del cinema americano degli anni '30, paragonabili, per violenza, alla violenza delle scene di rappresaglia antisciopero descritte quasi contemporaneamente da Steinbeck nel romanzo *La battaglia*.

Sotto il profilo sia ideologico che artistico, *Tempi moderni* segna un deciso innalzamento qualitativo rispetto ai due film che lo precedono. Ora le situazioni comiche, le concatenazioni di co-

[4] Cit. da M. EASTMAN, *Charlie Chaplin: Memories and Reflections*, in *Great Companions: Critical Memoirs of Some Famous Friends* [1942], Museum Press, London 1959, p. 162.

mico e tragico, che portano in più di un caso il comico a convertirsi nel suo contrario e a sfociare, oltre la 'maschera', nella tragedia della vita (secondo uno schema tipico, come vedremo più oltre, del Chaplin del dopoguerra), scaturiscono tutte senza eccezioni dal contenuto stesso della materia che sta a fondamento dell'azione, ossia dalle difficoltà economico-sociali del capitalismo in crisi, dalle contraddizioni (capitalistiche) dei "tempi moderni". Inoltre il film non si limita più, come *Luci della città*, a idealizzare in chiave romantica la 'buona azione', il soccorso prestato alla fioraia cieca; la stessa 'monella' che, insieme con l'operaio-vagabondo, vi agisce da protagonista, ha maggiore vitalità umana, reazioni più istintive, più genuine, di quelle della fioraia cieca.

Eppure, nonostante questi indiscutibili segni di maturazione rispetto ai due film precedenti, Chaplin non si svincola del tutto, neanche qui, dai limiti già riscontrati in essi. Proprio il diverso grado di complessità sociale della materia trattata, proprio il fatto che qui crescono inconfrontabilmente le tensioni che la permeano, accentuano semmai – piuttosto che attenuare – la problematicità dell'insieme. Per quanto acuta sia l'immagine che delle antinomie della civiltà capitalistica danno singole sequenze, per aspramente e ferocemente critico che il film sia nei particolari, l'insieme porta i segni inconfondibili (disorganicità, dispersività, frammentismo) delle incertezze creative caratteristiche di questa fase interlocutoria dell'arte di Chaplin. Siamo in presenza anche qui di una risposta alla crisi certo artisticamente per tanti versi geniale, ma non del tutto all'altezza dei gravi problemi sollevati da essa. Il pessimismo, il rinunciatarismo, l'umanesimo astratto non sono qui affatto completamente superati. Ne danno la riprova, se mai occorresse, i tratti umani conferiti da Chaplin al suo personaggio. Sotto le vesti dell'operaio di fabbrica, testimone inconsapevole dello sfruttamento capitalistico, riappaiono di continuo lineamenti, atteggiamenti ecc. che sono tradizionalmente propri della figura del vagabondo. Satira dell'«iniziativa privata» e pregiudiziale individualistica, denuncia dello sfruttamento e rassegnazione a esso qui si mescolano ancora tra loro non senza incongruenze.

Queste contraddizioni esplodono drammaticamente – e, per

certi aspetti, risolutivamente – nel *Dittatore*. Ho già accennato in precedenza ai motivi di affinità spirituale che mi inducono a trattare del film, sia pure con qualche lieve forzatura nella cronologia, come coronamento delle vicende della crisi. Cronologicamente esso sorge infatti proprio agli estremi limiti di questo periodo. Il suo progetto originario risale a circa un paio d'anni prima della realizzazione, tra la fine del 1938 e l'inizio del 1939, quando cioè le misure rooseveltiane di risanamento dell'economia hanno già dato i loro frutti, l'economia è già tornata o quasi al suo livello di attività normale prima dell'autunno 1929, e va profilandosi in distanza e sostituendosi allo spettro, temporaneamente fugato, della crisi economica irreversibile del sistema un'altra, non meno grave minaccia: la minaccia su scala mondiale del fascismo.

Come per tanta altra parte della cultura europea antifascista, l'*entre-deux-guerres* non trascorre per Chaplin invano. Subentra ora in lui, come artista, molta maggiore chiarezza prospettica nella visione dei problemi. Ciò che soprattutto si trasforma e muta, sino a farsi immediatamente percettibile, è la presa di coscienza morale che sorregge il peso dell'impianto artistico, l'anelito democratico di fronte alla barbarie del fascismo: una barbarie personificata qui dal dittatore dell'immaginario stato di Tomania, Hynkel, sosia perfetto di un remissivo e inoffensivo barbiere ebreo, il quale, colpito da amnesia in seguito a un incidente aereo, riacquista tempo dopo la memoria e riprende la sua vita e il suo lavoro ignorando tutto delle leggi razziali frattanto introdotte dalla dittatura. Chaplin sfrutta in lungo e in largo, a fini comico-satirici, l'isterismo della personalità di Hynkel, così come essa si manifesta nel suo furore oratorio, nelle sue risatine paranoiche, nelle sue crisi fisiche convulse, malattia del corpo che – come in Thomas Mann – fa da *pendant* alla malattia dello spirito.

Il dittatore si sviluppa del resto con l'afflato goethiano-manniano del "romanzo pedagogico". Sua mira è di intraprendere, attraverso l'educazione all'ideale della collaborazione reciproca tra gli uomini, una battaglia ricca di fervore e di pathos in difesa dei valori della democrazia. Si pensi al ruolo di Hannah, una giovane ebrea del ghetto rimasta orfana (proprio come la 'monella' di *Tempi moderni*), nel risveglio della coscienza del barbiere. Ella riassume un poco in sé le aspirazioni e i motivi ideali (astratto-umanitari) caratteristici del cinema chapliniano del periodo. Promana dal personaggio di Hannah, da come ella viene introdotta e presentata (con un movimento della *camera* – un carrello "in ascensore" – che sale dal basso all'alto, fino a inquadrarne la figura intera sul terrazzino di casa), e dai sogni a occhi aperti, pieni di speranza, che dice di fare, e dalla fiduciosa attesa che nutre in un futuro migliore, e infine, quando è costretta a emigrare, da come guarda alla sua nuova terra, la "terra verde e bellissima" dell'Austerlich (quasi vista appunto attraverso i suoi occhi trasognati), – da tutto promana una sorta di aspirazione verso l'alto, un ideale di salvazione, il pathos di una democrazia 'spirituale' nel senso di Thomas Mann. Più che all'intelligenza e alla ragione, è alla lotta del sentimento che, come a un simbolo, Chaplin richiama tramite questa figura modello.

Dall'osmosi con le istintive qualità umane e le potenzialità ideali insite in Hannah ha origine anche la maturazione di coscienza del barbiere, il suo impulso al riscatto. Quando un provvidenziale scambio di persona fa di lui per un momento il depositario e l'arbitro delle sorti del mondo, egli ne approfitta per servirsi ai suoi fini – leggi: ai fini democratici perseguiti da Chaplin – di quegli stessi mezzi di comunicazione di massa che erano sin lì serviti a Hynkel per soggiogare al suo dominio con il terrore, la demagogia e la menzogna il popolo di Tomania. Se il suo grande, conclusivo "appello agli uomini" perché si uniscano "in nome della democrazia" – retaggio ideale dei manniani appelli alla ragione e alla democrazia degli anni '30, non meno che dei combattivi propositi di lotta «per la libertà, per la salvezza della dignità dell'uomo» manifestati dal giovane Dos Passos – concerne il mondo, l'umanità intera, il rischiaramento che esso invoca si coordina con le aspirazioni e le idealità di Hannah, con il suo modo istintivo di sentire, e a lei è anche personalmente indirizzato: "Hannah, mi ascolti? Ovunque tu sia, Hannah, alza il tuo sguardo! Leva gli occhi, Hannah, le nuvole si stanno diradando! Il sole le scioglie. Usciamo dall'oscurità per entrare nella luce. Entriamo in un mondo nuovo, un mondo migliore, in cui gli uomini si eleveranno al di sopra dei loro appetiti, del loro

odio e della loro brutalità... Leva il tuo sguardo, Hannah. Guarda verso il cielo, Hannah, mi hai inteso?". Radio, microfoni, altoparlanti diffondono il suo appello. Hannah, prostrata al suolo dalla violenza degli invasori, intende e leva lo sguardo al cielo e guarda innanzi a sé con fiducia. "Hai sentito, Hannah?", chiede il signor Jaeckel, un suo compagno del ghetto; ma la ragazza gli fa segno di tacere: "Ascolta".

Sono singolari e sorprendenti le analogie esistenti tra quest'ultimo scorcio del film, di una bellezza assolutamente inconsueta anche nella filmografia di Chaplin, e le parole che, nella grande scena finale di *Tempi difficili* di Dickens, Stephen morente rivolge a Rachael: "Ma guarda lassù, Rachael! Guarda in alto!". Seguendo lo sguardo di lui, Rachael vede che egli fissa una stella, mentre così continua: "Ha brillato su di me nella mia pena e nel mio dolore laggiù. Ha brillato nella mia mente. Io l'ho guardata ed ho pensato a te, Rachael, finché l'imbroglio che avevo in testa non si è un po' chiarito... Nella mia pena e nel mio dolore, ho visto tutto più chiaramente di quando ero in me e nella mia debolezza, e la mia preghiera di moribondo è stata che tutta la gente possa avvicinarsi di più e comprendersi meglio". Analogie, come si vede, sorprendenti. Due tradizioni democratico-borghesi si incontrano e si danno la mano: qui e là lo stesso struggente bisogno di guardare in alto – ma senza ipocrisie, senza infingimenti – perché qualcosa venga cambiato quaggiù in basso; qui e là la stessa mistura di empito democratico e spiritualismo astratto, lo stesso piglio deciso, la stessa risolutezza di intenti, che si accompagnano per altro, in entrambi i casi, a una debole penetrazione dell'essenza storico-sociale dei conflitti rappresentati. (È forse molto più di una semplice coincidenza se, nel suo grande discorso del 1938 *Von den kommenden Sieg der Demokratie*, Mann tratta anche la questione della democrazia sotto forma di questione «eternamente umana».)

La contraddittorietà della posizione di Chaplin nasce dunque, ancora una volta, dall'ambivalenza che lo fa oscillare senza requie tra opposti inconciliabili. Per un verso, certo, egli spinge molto più a fondo che in passato il radicamento del suo umanesimo individualistico nelle prospettive sociali della democrazia. Per l'altro, e in inestricabile connessione con questa specifica

forma di "romanzo pedagogico", sta la limitatezza derivante dalla circoscrizione ancor sempre soltanto individualistica dei fenomeni sociali, riscontrabile segnatamente in ciò: che Chaplin, servendosi dell'espediente narrativo dello sdoppiamento, fa ricadere l'intero peso della rigenerazione democratica di un popolo sulle (troppo) fragili spalle del personaggio del barbiere. Quella maturazione di coscienza che sta a base dell'assunto della narrazione si compie, nel singolo, separatamente dall'oggettività del contesto storico-sociale che la determina e che, come si è visto, essa stessa investe e contribuisce a modificare. Così l'afflato pedagogico-democratico di Chaplin, la sua appassionata e appassionante protesta umanistica, il suo grido di libertà per l'uomo non trovano pieno riscontro né in una coerente visione complessiva della realtà, né – stilisticamente – nei mezzi espressivi impiegati.

Quale è allora, concludendo, il bilancio dell'esperienza chapliniana della "grande crisi"? Riesce Chaplin a dare in questo periodo – secondo le parole usate per lui dal vecchio Lukács[5] – «un'espressione umoristica, ampia, totalmente valida al senso di smarrimento dell'uomo medio di fronte all'ingranaggio e all'apparato del capitalismo moderno»? Sì e no. Vecchio e nuovo qui si scontrano e si bilanciano di continuo. Il vecchio deriva da quanto di oggettivamente insuperato permane in Chaplin dell'individualismo del primo dopoguerra; il nuovo dal fatto che questo individualismo viene riplasmato in conformità alle insorgenze e conseguenze del suo impatto con i problemi della "grande crisi", ossia che dopo *La febbre dell'oro*, Chaplin mette definitivamente da parte ogni illusione nutrita nei confronti della società borghese del suo tempo, e con ciò anche ogni illusorio tentativo di decidere delle sorti dell'individuo al di fuori dei rapporti e delle leggi vigenti in tale società.

Nessuno dei due aspetti prevale sull'altro. Il nuovo può farsi strada solo in mezzo alle sopravvivenze del vecchio. Per que-

[5] LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 504 (trad., II, p. 1572). Cfr. anche l'intervista *Rivoluzione e psicologia della vita quotidiana*, da lui rilasciata a «Cinema nuovo», XXI, 1972, n. 217, p. 172.

sto parlo di fase interlocutoria dell'arte di Chaplin. La sua maestria, il suo talento personale, come pure la genialità di certe sue intuizioni e certi suoi smascheramenti sociali (alienazione capitalistica del lavoro, demagogia del fascismo), restano naturalmente anche qui del tutto fuori discussione. Non è in questione mai, in alcun momento, la coerenza della sua arte come tale. Questa mantiene anzi, qui e in seguito, un grado di coerenza tanto più apprezzabile in quanto sconosciuta anche ai migliori tra gli esponenti della cultura del *New Deal* (taluni dei quali sembravano, per impegno civile, fin qui sopravvanzarlo): sia sufficiente solo stabilire un raffronto con il futuro, così incerto e problematico, di scrittori quali Faulkner o Dos Passos, oppure con la parabola involutiva che vede Steinbeck precipitare dal livello di romanzi come *La battaglia* e *Furore* a un romanzo, poniamo, come *Cannery Row*. In prosieguo l'itinerario artistico di Chaplin mostrerà chiaramente che per lui, a differenza che per costoro, la "grande crisi" segna non un culmine, ma solo una fase di trapasso al compimento della sua maturità.

2. *Altri echi filmici del "New Deal".*

Se il contributo di Chaplin segna il punto più alto dell'impatto del cinema americano con la "grande crisi", sarebbe riduttivo trascurare – come fenomeni di margine, senza reali conseguenze – gli altri sconvolgimenti a catena che la crisi viene producendo o inducendo. Nonostante la relativa autonomia della sua industria, neanche il mondo del cinema se ne sottrae e ne esce indenne. Che Hollywood risenta quasi subito degli effetti di una economia in crisi, che gli effetti economici della crisi si ripercuotano pesantemente (e con gravi conseguenze negative) sulla produzione filmica, condizionandola sino al punto da comprometterne l'assetto, la stabilità e gli equilibri, è cosa oggi ampiamente riconosciuta dalla storiografia specialistica. Più intricate le linee di tendenza del complesso problematico che si crea a Hollywood dopo l'avvento di Roosevelt, con il *New Deal*. I rapporti tra la produzione hollywoodiana e i grandi gruppi industriali e finanziari, già da sempre molto contrastati, qui si complicano

ulteriormente, a causa del ruolo influente che vengono prendendo le ingerenze governative. Sorge così un giro di problemi contrassegnato per un verso dalle pressioni della politica sull'industria, per l'altro da quello dell'industria in crisi sul cinema.

Alle origini del *New Deal* sta l'idea di un piano di riorganizzazione economica globale (National Industrial Recovery Act, in sigla NIRA), destinato a far fronte da tutti i lati, con misure drastiche, al disastro sociale in corso. Verso queste misure l'atteggiamento di Hollywood appare dapprima ambiguo e prudente, e attendista la sua replica. I provvedimenti immediati dell'amministrazione preposta dal governo al riordino economico (National Recovery Administration, in sigla NRA) scontentano parecchio a ogni livello il mondo del cinema, dalle maestranze ai sindacati dei lavoratori, dai produttori ai realizzatori, acuendo in particolare la tensione con gli organismi ufficiali più influenti della produzione, come a esempio l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, fondata su iniziativa di Louis B. Mayer nel 1927. Ma le diffidenze e resistenze dei magnati di Hollywood verso le ingerenze governative non hanno una vera ragion d'essere né durano a lungo. Secondo la interpretazione marxista – poi sconfessata – che delle vicende cinematografiche del *New Deal* fornisce Douglas Gomery, non si tratta mai altro, in realtà, se non di contrasti apparenti o transeunti. Gomery dice, con esplicito riferimento all'assunto che «nel modello marxista il governo è un alleato della grande impresa»:

> La regolamentazione governativa dell'industria si può accettarla solo se favorisce i capitalisti monopolistici. Assunto del modello è che, a dispetto di ciò che sembra apparire in superficie, l'attività del governo ridonda a beneficio dei capitalisti monopolistici. Ci possono essere contrasti, o persino battute d'arresto di breve termine, ma a lungo andare i capitalisti monopolistici e il governo operano in tandem, non come nemici. Così io sostengo che il NRA deve aver favorito, non danneggiato i monopolisti di Hollywood[6].

[6] D. GOMERY, *Hollywood, the National Recovery Administration, and the Question of Monopoly Power* [1979], nell'antologia *The American Movie Industry* (ed. Kindem), cit., pp. 206-7.

Come che sia, una cosa è certa: la crisi complica e aggrava il giro delle pressioni sul cinema che agiscono dall'esterno, rendendole soffocanti, soverchianti, e impedendo così sempre più la nascita di iniziative indipendenti o la possibilità che queste si svincolino dalla supremazia dei grandi trust. Ciò spiega perché, tra le tendenze oppositive dispiegate dalle arti durante il *New Deal*, sia la letteratura, piuttosto che non il cinema, a svolgere il ruolo di forza trainante. I riflessi della crisi determinano una metamorfosi in profondo dello "spirito americano" dei letterati. Muta per essi il valore del concetto stesso di letteratura. Un intellettuale europeo solo da poco emigrato negli Stati Uniti, Klaus Mann, descrive come segue, nella sua autobiografia *La svolta*, il clima di fervore e cooperazione sociale che si trova intorno:

> Di fronte alla grave crisi economica la "generazione perduta" si scoprì una coscienza civile. Nel corso di una notte da scrittori anarchici e nichilisti si trasformarono in attivi avanguardisti del progresso, e *social consciousness* divenne la gran moda. Negli studi e nei bar del Greenwich Village, nei salotti di Park Avenue ambiziosi della loro intellettualità, non si parlava più di Proust, Joyce, Picasso, ma dei grandi industriali, di scioperi, di *closed shop*, di cooperative, di agricoltura pianificata, di sussidi ai disoccupati. Insomma si parlava del *New Deal*[7].

Da lì nascono gli orientamenti democratici e progressisti degli scrittori. Per dirla con un fine interprete autoctono degli umori del periodo, Alfred Kazin, la cui storia letteraria si intitola non a caso *On Native Grounds* (1942), è tutto un nuovo spirito, «un nuovo concetto della realtà» che si fa strada:

> Il solo fatto di scrivere, nel trenta, sembrava imporre dei nuovi obblighi, quantunque il periodo successivo al millenovecentoventinove dovesse essere caratterizzato tanto dalla nostalgia quanto da un naturalismo contagioso che indicava la natura dei suoi interessi sociali; e l'ossessione della società rappresentava molto più che non una semplice influenza: sovente era addirittura divenuta il contenuto stesso della nuova letteratura. Lo scrivere non rappresentava più l'esercizio della personalità sul banco di prova dell'abilità e della potenza dello scrittore: ormai era l'espressione d'un credo, una partecipazione così incalzante e generica insieme da far sembrare quasi immorale una sensibilità insolita in un mondo dove non c'era altro mezzo di nascondere la mediocrità che sotto un'etichetta di fede politica, la quale compensava la mancanza di percezione col dichiararla inutile[8].

[7] K. MANN, *La svolta*, trad. di B. Allason, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 300-1.

Dietro l'attivismo e il 'realismo' (naturalismo) di questa letteratura pulsa «una vita sotterranea di vasta portata». Hemingway, Farrell, Faulkner, Steinbeck, Thomas Wolfe e il Dos Passos che, in uno scritto del 1930 su «New Masses», – ricorda sempre Kazin – lancia «un appello commovente agli scrittori esortandoli a destarsi, a prendere coscienza delle condizioni in cui si trovava l'umanità e a spogliarsi di quell'irresponsabilità cinica, che era stata così di moda nel decennio precedente», sintetizzano «un tipo nuovo ed originale di scrittore, [...] instancabile, aggressivo, pieno di risorse»[9]. E, a fianco degli esponenti della narrativa, gli autori di teatro, in specie quelli attivi durante la seconda metà degli anni '30. Drammaturghi di vaglia, coscienti della loro responsabilità di intellettuali nella crisi del momento, fanno altrettanto valere spunti ideologici orientati in senso progressista: si pensi al pacifismo di Robert Sherwood, alla critica sociale di Lillian Hellman e John Howard Lawson, alla difesa dei diritti umani e dei valori della democrazia in Maxwell Anderson, al grido di rivolta prorompente, nel quadro dell'attività del Group Theatre, dai drammi di Clifford Odets *Waiting for Lefty* e *Awake and Sing* (il quale ultimo ricava il suo titolo dalle parole dell'esortazione di Isaia: "Svegliati e canta, tu che sei nella polvere").

Ora echi di questi sussulti culturali del *New Deal* si avvertono certamente anche nel cinema, ma – va detto subito – più fievoli, più smorzati, più distanti, come di riporto: non soltanto perché di riporto (adattamenti di drammi e romanzi) sono taluni dei suoi film migliori, ma perché più fioca giunge proprio l'e-

[8] KAZIN, *Storia della letteratura americana*, cit., pp. 460-1.
[9] *Ibid.*, pp. 463-4, 472.

co che di quei fermenti vi risuona. Come ben indica Colin Shindler nel suo studio in argomento[10], loro punto centrale di partenza è il riscontro della perdita di fiducia della nazione in se stessa. Se su questa fiducia si era fondato e incardinato pressoché da sempre l'ottimismo della produzione hollywoodiana, segnatamente l'euforia incosciente dell'epoca Coolidge, con il suo crollo Hollywood si vede costretta d'improvviso a un radicale cambiamento di rotta. Testimone coevo e partecipe di questa svolta, Lewis Jacobs la presenta, nel suo già ricordato *The Rise of the American Film*, con slancio non minore di quello usato da Kazin per la letteratura:

> Il cinema ha rivelato il cambiamento – scrive – progredendo dal sospetto che qualcosa non andava alla rappresentazione della corruzione, alla coscienza delle diffuse ingiustizie sociali e delle disuguaglianze economiche, e alla ricerca di una nuova scala di valori individuali e sociali. Il minaccioso sviluppo del fascismo in Europa ha spronato il cinema a occuparsi di argomenti come la guerra, il nazionalismo, la democrazia. Noi abbiamo oggi una rinascita dello spirito progressivo, rigogliosa quanto lo era al principio del secolo, e questo spirito ha influenzato lo schermo, anche se saltuariamente, con un'intensità che non ha precedenti[11].

Temi e problemi spinosi vengono di fatto messi in campo come mai prima: la disoccupazione, la miseria delle campagne, il fanatismo religioso e politico, il giustizialismo spiccio (fino al linciaggio); sul fenomeno gangsteristico escono film destinati a rimanere dei modelli del genere, *Little Caesar* (Piccolo Cesare, 1930) di Mervyn LeRoy, *The Public Enemy* (Pericolo pubblico, 1931) di William Wellman, *Scarface* di Howard Hawks (1932); e se Lewis Milestone, con *All Quiet on the Western Front* (Niente

[10] C. SHINDLER, *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*, Routledge, London-New York 1996, pp. 12 sgg.

[11] JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, cit., p. 558. Considerazioni similari si leggono nelle pagine di un altro testimone della vicenda, il drammaturgo J.H. LAWSON, *Film: The Creative Process*, Hill and Wang, New York 1964, pp. 116 sgg. (trad. da I. de Guttry e M. Lucioni con il titolo *Teoria e storia del cinema*, Laterza, Bari 1966, pp. 134 sgg.).

di nuovo sul fronte occidentale, 1930), tratto da Remarque, apre il filone del pacifismo, l'interesse crescente per il film biografico agevola la circolazione di idee filodemocratiche e filoprogressiste. Personaggi che si battono per idee democratiche e progressiste, o che, rifiutando di accettare passivamente i decreti del destino, entrano in lotta contro la degradazione del loro *status* economico e della loro vita, si incontrano nei film realizzati da Frank Capra durante la seconda metà degli anni '30, in certi film di John Ford, in *Our Daily Bread* (Nostro pane quotidiano, 1934) di King Vidor. Fra le trasposizioni da opere narrative o drammatiche vanno citate, oltre a quella di Milestone, quelle di William Wyler dalla Hellman e soprattutto quelle di Ford, che con i suoi due film del 1940, *The Grapes of Wrath* (Furore), dal romanzo omonimo di Steinbeck, e *The Long Voyage Home* (Lungo viaggio di ritorno), da un gruppo di atti unici marini di Eugene O' Neill, ci dà due dei suoi film migliori.

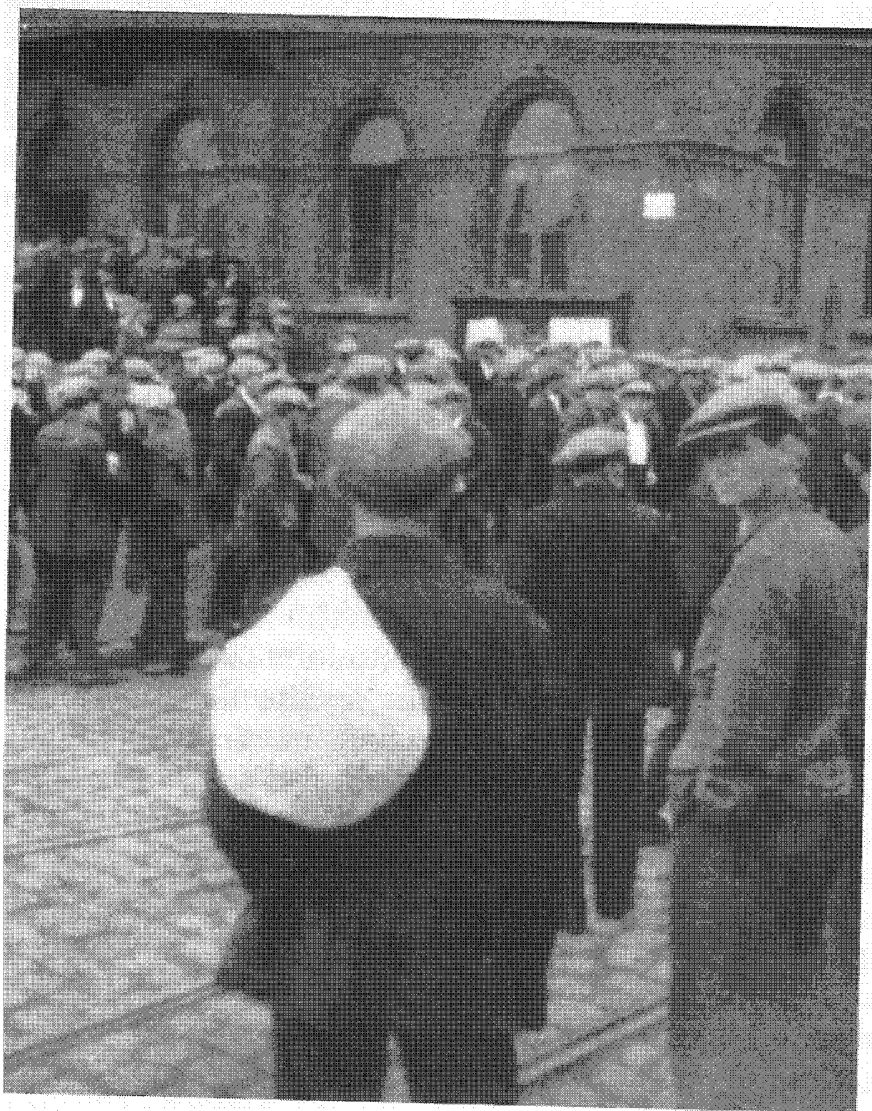
Molto caratteristiche sono anche le scelte soggettive in favore del *New Deal*. Wellman realizza, l'uno dopo l'altro, due film che prendono apertamente posizione per Roosevelt, *Heroes for Sale* (1933) e *Wild Boys of the Road* (1933-34); il primo, dietro espressa volontà e richiesta del produttore Darryl F. Zanuck, responsabile anche di *Furore*, si chiude con un richiamo al discorso inaugurale di Roosevelt sulla politica del *New Deal*. Rispecchiamento cronachistico a sfondo critico e politica filorooseveltiana si congiungono ancora meglio nel documentarismo sociale. Pare Lorentz, documentarista di grande sensibilità e finezza, *a strong New Dealer* della prima ora, come egli stesso si definiva, accetta di realizzare per il governo film documentari che danno un quadro impressionante della pauperizzazione di certe zone cerealicole degli Stati Uniti (*The Plough that Broke the Plains*, 1936; *The River*, 1938), patrocinando con ciò l'opera governativa di ribonificazione della terra; mentre per la Frontier Films, organismo indipendente di sinistra, il cui segretario diventa Lawson, lavorano all'estero il corrispondente di «New Masses» dalla Spagna in guerra, Herbert Kline (*Heart of Spain*, 1937: da mettere a raffronto con il film documentario che vi realizza lo stesso anno Joris Ivens, *The Spanish Earth*), e il gruppo raccolto intorno a Sidney Meyers (*China Strikes Back*, 1937), e in patria,

oltre a Meyers, Kazan, Leyda, Willard Van Dike ecc., una coppia di documentaristi non meno dotati, di vaglia, quali Leo Hurwitz e Paul Strand (collaboratori anche, per la fotografia, del *Plough* di Lorentz e, per il montaggio, del documentario spagnolo di Kline), cui si deve *Native Land* (Terra natale, 1938-42), «culmine di cinque anni di sforzi e adempimento ultimo» della Frontier Films: un film – si è scritto – «inteso a fornire eroici modelli di coraggio per la lotta contro il fascismo in America e inteso a rivendicare il diritto al lavoro, la giusta paga, la libertà di parola e la libertà di riunione», e che insomma rappresenta «per molti aspetti l'esempio principe della produzione culturale del Popular Front nel cinema americano»[12]. Valgano solo, a caratterizzarne clima e spirito, le parole fuori campo del suo inizio: "Questa è la storia della lotta per la libertà ai giorni nostri".

Libertà, lotta, democrazia, diritto al lavoro: non c'è dubbio, qualcosa si smuove nella sensibilità sociale del cinema americano del *New Deal*. Ma si può dire – come nel 1939 si illudeva Jacobs – che valga davvero anche per il cinema «un nuovo concetto della realtà», secondo la formula di Kazin? Se ciò ha esteticamente la pretesa di significare un realismo a pieno titolo, allora credo vada data una risposta negativa. In arte le pretese e le intenzioni, anche le migliori, non si lasciano scambiare con i risultati; e questi, valutati alla luce di quelle, nel cinema americano del decennio mostrano di restarne molto indietro, di essere in difetto o in ritardo. Non ho parlato sopra a caso di semplici "echi" del *New Deal*, echi talora persino di seconda istanza (trasposizioni dalla narrativa). I cineasti del *New Deal* non fanno mai seriamente i conti con la limitatezza del vago e incoerente liberalismo della amministrazione Roosevelt. Ora, da apologeti, prendono sul serio le sue proposte pseudoriformistiche, ammonendo circa la necessità di tener fermo comunque ai parametri della società esistente; ora, da critici, circoscrivono disagio, insofferenza e protesta ad ambiti ristretti, alla vita sentimentale e

[12] Cfr. W. ALEXANDER, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, Princeton NJ 1981, pp. 206 sgg.; M.K. BOOKER, *Film and the American Left: A Research Guide*, Greenwood Press, Westport CT-London 1999, pp. 103-5.

familiare, poniamo, oppure alla provincia; ora scivolano in fraintendimenti sociali e socialisteggianti clamorosi, come accade al Vidor di *Nostro pane quotidiano*, la cui 'coralità' si restringe al lavoro in comune sotto la guida di un capo inesperto e improvvisato, proveniente dalla città, e sbocca così in un utopismo riformistico a carattere piccolo-borghese. Il Ford di *Furore*, è vero, si spinge più innanzi; ma che neanche a lui riesca di confrontarsi criticamente con Steinbeck e con i problemi del *New Deal* lo denunciano senza ombra di dubbio i criteri di riorganizzazione della struttura e materia narrativa del suo film, senza neanche parlare del finale, ambiguamente apologetico.

La prova ultima dell'*impasse* viene dal documentarismo della sinistra radicale. I limiti degli autori di quello che resta forse il prodotto più coraggioso e avanzato dell'intero movimento, *Native Land*, stanno principalmente in ciò, che essi non sembrano mai rendersi conto che il marcio purulento da loro denunciato con vigore nella vita sociale americana, fino a casi estremi (il ricorso alla brutalità più violenta nei confronti delle associazioni dei lavoratori, alla eliminazione fisica degli avversari), non solo non sta in contrasto ma si conforma in pieno con, o deriva da, quel genere di 'libertà', il liberalismo formale borghese, che all'inizio e alla fine del loro film essi celebrano con tanto pathos (sventolio ripetuto della bandiera americana, ripetute immagini della Statua della libertà, occorrenze insistite della parola *liberty* nel commento fuori campo letto con voce enfaticamente suadente da Paul Robeson). Così il velleitarismo la vince anche in loro sul realismo. Diamo al giudizio una formulazione conclusiva più generale: nessun esponente filmico del periodo del *New Deal* – nessuno eccetto Chaplin – si eleva al livello estetico del realismo, nessuno merita la qualifica di autentico realista.

Joris Ivens, *Borinage* (1934).

X

DOCUMENTARISMO: UN CINEMA IN LOTTA CON LA DUREZZA DEL REALE

Tra le forme filmiche che si vengono imponendo con prepotenza nel periodo dell'*entre-deux-guerres* ce n'è una, il film documentario, che da allora in poi non cessa più di sollecitare gli interessi della teoria e della storiografia del cinema. Naturalmente anch'essa riceve le sue determinazioni e connotazioni specifiche solo in rapporto a quelle che sono, volta per volta, le esigenze e le tendenze delle singole cinematografie nazionali, oltre che – non occorre nemmeno dirlo – le doti delle singole personalità creatrici. Nella Francia degli anni di trapasso dal film muto al fonofilm registi come Jean Vigo, Georges Lacombe, Jean Grémillon, Marcel Carné cominciano la loro carriera in qualità di documentaristi; così avviene anche per Manoel de Oliveira in Portogallo (*Douro, faina fluvial*, 1929-31); con *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1932) Luis Buñuel trasferisce la "entomologia" dei suoi esordi surrealisti sul piano della documentazione sociale, indagando con crudezza lo stato di miseria di una regione della Spagna centrale; dopo Dziga Vertov, grazie a riuscite come *Turksib* di Viktor Turin (1929), *Sol' Svanetii* (Il sale della Svanezia, 1930) di Michail Kalatozov e anche, in parte, *Zemlja žaždet* (La terra ha sete, 1929-31) di Julij Rajzman, l'Unione sovietica dà il via a una scuola documentaristica ricca di prodotti molto seri, che si continuerà a lungo, fino ai lavori scientifici di Aleksandr Žguridi; il documentarismo sociale americano – come risulta dal precedente capitolo – svolge una parte di primo piano nel cinema del *New Deal*, costituendone anzi una componente essenziale; e lo stesso potrebbe dirsi per le esperienze documentaristiche di

tanti altri paesi europei. Su tutte troneggiano quelle di personalità, come il britannico John Grierson (da cui discende una scuola con tanti rami diversi: Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotha, Humphrey Jennings ecc.), che concentrano ed esauriscono la loro attività interamente nel documentarismo; e ancor più quelle di autori (Joris Ivens, Robert Flaherty), che non solo fanno di esso il loro principale o unico terreno di lavoro, ma che proprio tramite esso manifestano tutta la loro grandezza artistica.

Perché il documentarismo sollecita con ininterrotta continuità anche gli interessi della teoria? Fondamentalmente per lo stretto intreccio che vi si stabilisce tra teoria e prassi. I grandi 'pratici' della sfera, i registi, ne sono spesso anche dei teorici notevoli. Gli uni e gli altri debbono confrontarsi di continuo con il problema estetico del rapporto tra arte e realtà. L'ambivalenza teorica costitutiva del documentario sta nel dilemma, da quale dei due lati cada il suo principio portante. È anch'esso arte, finzione, oppure si tratta di un prodotto 'realistico' per definizione? E le due cose si escludono l'una l'altra? C'è di necessità un contrasto tra fedeltà riproduttiva e finzione o costruzione d'arte, un divario incolmabile tra tecnica documentaristica e forma filmica? Sono tutte questioni di cui solo l'estetica può venire a capo. La realtà non si lascia mai troppo facilmente esorcizzare nell'arte, tanto meno poi nel documentarismo; ma insieme esso non si esaurisce nella registrazione passiva del reale. Una volta Ivens, scrivendo per «La Revue des Vivants» (ottobre 1931), lo sbalza con grande efficacia:

> È impossibile al realizzatore d'un documentario di mentire, di non essere nel vero. La materia non sopporta tradimenti: un documentario richiede lo sviluppo della personalità umana del cineasta [...]. Il buon realizzatore vive circondato dalla materia, dalla realtà. Egli non sceglie in ogni occasione per interpretarla che una parte di questa realtà [...]. Il documentario non deve accontentarsi di essere un motivo di emozione, una esaltazione letteraria davanti alla bellezza della materia, ma deve provocare delle attività latenti e delle reazioni[1].

[1] Cito Ivens da *Some Reflections on Avant-garde Documentaries*, in R. DELMAR, *Joris Ivens: 50 Years of Film-making*, British Film Institute, London 1979, pp. 99-100.

Questa duplicità appartiene intrinsecamente all'essenza dialettica dell'immagine documentaria. Le è proprio, cioè, che essa stia in un rapporto privilegiato e inscindibile con il reale, che ne esperisca sempre di nuovo – per servirmi qui di una formula dell'ontologia di Nicolai Hartmann – la "durezza", e che in pari tempo se ne affranchi, rispecchiandolo e trasfigurandolo, solo grazie a una incessante lotta con esso. Del resto tutte le tendenze di pensiero, anche le meno inclini al 'realismo' in estetica, riconoscono questa sua ineliminabile preminenza ontologica, ossia il maggior peso che nel documentario, comunque orientato, la realtà conserva rispetto a ogni genere di film di finzione.

> I documentari – commenta William Rothman nella prefazione al suo *Documentary Film Classics* – non sono in sé più veritieri degli altri film. Eppure da ciò non segue che i documentari, per essere veritieri, debbano ripudiare l'aspirazione al disvelamento della realtà. Che cosa i singoli film disvelano (o non riescono a disvelare) della realtà, come essi ottengono (o non riescono a ottenere) quei disvelamenti, e che cosa riconoscono (o non riescono a riconoscere) circa i disvelamenti che ottengono, sono tutte domande da rivolgere alle ravvicinate letture critiche che illuminano quel che separa i documentari dai film di finzione, senza negare quel che hanno in comune: il mezzo filmico[2].

Qual è la ragione di questa loro differenziazione, una volta che si sia tenuto conto anche della loro unitarietà di fondo? Rispondono, nella premessa al volume dove Rothman è ospitato, i suoi due curatori, Grant e la Sloniowski:

> La ragione, probabilmente, è il diverso *status* ontologico dell'immagine documentaria, il suo più stretto rapporto struttivo (*indexical*) al reale – cioè la sua più intima connessione con il mondo reale, con il mondo fisico in cui viviamo [...]. Poiché è la forma del cinema che si trova strettamente legata al mondo reale, ai reali pro-

[2] W. ROTHMAN, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1997, p. XIII (passo ripreso nel suo saggio *The Filmmaker as Hunter: Robert Flaherty's "Nanook of the North"*, in *Documenting the Documentary*, ed. Grant/Sloniowski, cit., p. 39).

> blemi, speranze e lotte personali e collettive, è comprensibile che i temi concreti di etica, politica e tecnologia (l'apparato fisico) vi abbiano la priorità rispetto agli inafferrabili tratti dell'estetica[3].

Proprio con l'intrico estetico di questi problemi vengono misurandosi, nella loro concreta prassi creativa, i documentaristi più rilevanti. Soprattutto Grierson, Ivens, Flaherty debbono ora attrarre la nostra attenzione. Nei primi due si danno modi apparentemente simili di rapporto al sociale. Eppure le vie che essi seguono e i risultati cui pervengono sono assai diversi tra loro, in quanto le une e gli altri mediati dalla diversità del loro rispettivo retroterra nazionale, oltre che dalla diversa cultura dei due autori. Come una ormai abbondante storiografia, intensificatasi quantitativamente negli ultimi tempi, si è incaricata di chiarire, gli anni '30 sono anni di grande significato per le sorti del documentario in Gran Bretagna, soprattutto per quelle della scuola facente capo al magistero di Grierson. Il cinema funge in Grierson da mezzo mediatore, da strumento cui sono affidati compiti di educazione e propaganda in senso democratico. «Considero il cinema come un podio o un pulpito», proclama lui stesso senza ambagi, «e me ne servo con l'animo del propagandista». Ora però l'arte è una cosa, altra cosa, diversa, la propaganda. E il cinema? Grierson risponde:

> Il cinema [...] dev'essere inteso come un mezzo che, al pari della scrittura, sia in grado di assumere diverse forme e svolgere diverse funzioni. È logico che un propagandista di professione nutra particolare interesse per il cinema, poiché esso gli fornisce un sicuro mezzo di 'presa' sul pubblico. La descrizione viva e diretta, l'analisi chiara e la conclusione incisiva rientrano nelle sue facoltà e, attraverso il ritmo e le immagini, gli forniscono un potere di convinzione immediata[4].

Che il documentario britannico degli anni '30 abbia di mira ob-

[3] *Ibid.*, p. 20.

[4] Cito dalla prefazione di Forsyth Hardy alla sua edizione della raccolta di saggi di J. GRIERSON, *Documentario e realtà*, a cura di F. Di Giammatteo, Bianco e Nero, Roma 1950, p. 21.

biettivi orientati «più in senso sociale che estetico», Grierson non lo nasconde mai. Già nel manifesto del 1932 sui *Princìpi fondamentali del documentario*[5], composto durante la sua permanenza alla sezione cinema dell'Empire Marketing Board (organismo con scopi di promozione nazionale), egli esalta soprattutto, del cinema, la capacità che esso «possiede di guardarsi intorno, di osservare e di selezionare gli avvenimenti della vita 'vera'», precisamente in base a quel «senso di responsabilità sociale», donde muovono i fautori del «documentario realistico». Ecco l'idea che di 'realismo' si fa Grierson. Pur influenzato dai grandi maestri sovietici, egli guarda sempre con un certo sospetto, anche nei sovietici, a ciò che gli appare troppo "spettacolare", troppo "artistico", e invece troppo poco "documentario" nell'accezione veduta; mentre i film documentari della sua scuola, cominciando con l'unico da lui diretto in proprio, *Drifters* (Pescherecci, 1929-30), che funge anche da modello per tutta quanta la scuola salvo Jennings, al documentarismo in senso stretto, senza fronzoli, intendono restare e restano fedeli sino in fondo. Certo, che in Grierson viga una concezione eccessivamente restrittiva del concetto di 'realismo', non occorre nemmeno lo si rilevi. La critica marxista lo ha sempre sottolineato espressamente, e con essa anche critici e biografi non sospetti. Brian Winston cita con approvazione, in un suo libro sul tema, il giudizio di Rotha, secondo cui «Grierson tratta di industria o lavoro effettivi ma rifugge dal loro significato sociale»[6]; e un altro suo biografo recente, Ian Aitken, si esprime così nei suoi confronti:

> Sebbene gli argomenti di Grierson [...] costituissero una teoria 'realistica' del cinema, nel senso che egli patrocinava la rappresentazione della realtà sociale contemporanea, questi suoi argomenti non si sono elevati ad alcuna forma di realismo 'critico'. I film che egli chiedeva si facessero non volevano né dare un resoconto oggettivo

[5] *Ibid.*, pp. 41-55. Sui principi di Grierson, molto ricco il materiale fornito dai lavori di J.C. ELLIS, *John Grierson: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston 1986; *John Grierson: Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 2000.

[6] B. WINSTON, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London 1995, p. 37.

> della realtà contemporanea né coltivare le facoltà critiche dello spettatore. Essi volevano invece cercare di guidare lo spettatore a una comprensione, con accettazione, dello *status quo*[7].

Lo stesso non si può certo ripetere per Ivens. Intorno a «questo infaticabile Olandese volante», sempre in giro per il mondo, aleggia bensì nella critica una sorta di persistente leggenda; ma la leggenda va penetrata e sfatata, innalzata criticamente a storia concreta di un artista concreto, di un grande realista, quale di fatto Ivens è.

> Se esiste un regista profondamente legato agli avvenimenti politici e sociali – si legge in apertura della monografia di Robert Grelier – questi è proprio Ivens, tanto il contesto della sua opera è preciso [...]. I suoi film esprimono impietosamente gli sconvolgimenti sociali e le loro ripercussioni umane e politiche[8].

Dalle sue prime esperienze di documentarista, sorte ancora in pieno clima avanguardistico, fino alle sue ultime, sono il tempo e la storia dell'uomo a costituire la vera trama, il vero motore del racconto. La glorificazione del lavoro umano è una delle componenti essenziali dell'universo di Ivens; e insieme con la storia e il lavoro dell'uomo, la natura, terza componente della «unità organica» dei suoi film: la quale «si realizza attraverso la coniugazione di movimenti analoghi: quello degli uomini nel contesto della storia a quello degli uomini nel contesto della natura». Ecco, secondo Grelier, la «nuova maniera di trattare l'uomo e l'individuo» che contrassegna l'«ottica realistica del documentario» di Ivens. Altri, come il tedesco-democratico Hans Wegner, definisce *tout court* l'autore con la locuzione di «documentarista della verità»[9].

Verità e realtà, non c'è dubbio, hanno in lui un senso ben di-

[7] I. AITKEN, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, London-New York 1990, p. 99.

[8] R. GRELIER, *Joris Ivens*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris 1965, p. 15. Le brevi citazioni che seguono rinviano alle pp. 17 e 22.

[9] H. WEGNER, *Joris Ivens Dokumentarist der Wahrheit*, Henschelverlag, Berlin 1965.

verso che in Grierson. Formalmente il suo cinema del periodo maturo costituisce un paragrafo della divulgazione e universalizzazione dei princìpi compositivi del cinema sovietico classico: se non altro perché egli acquista piena padronanza dei suoi mezzi e piena consapevolezza delle sue possibilità creative dopo che, rientrato in Olanda nel 1927 da studi compiuti all'estero, viene in contatto diretto con i capolavori di Ejzenštejn e di Pudovkin (oltre che con i film documentari del primo Flaherty). I ricordi autobiografici di Ivens non lasciano alcun dubbio in proposito. Di decisiva rilevanza è soprattutto l'episodio dell'incontro da lui avuto con Pudovkin, nel gennaio 1929, alla Filmliga di Amsterdam, incontro che dà un orientamento del tutto nuovo – in specie per quanto riguarda l'impiego del montaggio – all'attività creativa di Ivens: il quale, nel 1930 una prima volta, e poi ancora nel 1932 e nel 1935, si reca di persona nell'Urss per visita e insieme per lavoro, dietro espresso invito dei cineasti sovietici e con l'attiva mediazione, appunto, di Pudovkin.

> Resta incontestabile – afferma Wegner – che nel suo viaggio per l'Unione sovietica, con lo studio della vita di laggiù, attraverso la conoscenza dei più importanti film sovietici e la discussione sui suoi propri film, Ivens venne in chiaro circa il suo futuro cammino come documentarista, di cui non aveva avuto fino allora che una idea confusa[10].

Se fino allora infatti la poetica dei suoi film documentari (*De Brug*, Il ponte, 1928; *Regen*, Pioggia, 1929) affondava nel clima dell'avanguardia, con *Zuiderzee* (1930), poi, con le sequenze che, dietro suggerimento di Hanns Eisler[11], vi aggiunge *Nieuwe gron-*

[10] *Ibid.*, p. 32. Ciò è del tutto confermato dalla biografia, non certo sospetta, del suo connazionale H. SCHOOTS, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Jan Mets, Amsterdam 1996, pp. 104 sgg. (ora anche in trad. inglese: *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000, pp. 74 sgg.).

[11] Cfr. H. EISLER, *Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge*, Darmstadt 1986, p. 101 (cit. da SCHOOTS, *Gevaarlijk leven*, cit, p. 120; trad., p. 86); e anche K. BAKKER, *A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century*, nel vol. miscellaneo, a sua cura, *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999, p. 38.

den (Terre nouvelle, 1933) e con il successivo *Borinage* (1934), essa acquista un respiro sociale e umano molto più ampio, più libero, oltre che, grazie ai sovietici, anche formalmente più compiuto. Solo qui Ivens mette davvero in luce tutte le sue doti: che consistono principalmente nell'uso di un linguaggio capace di stringere intorno a una determinata centralità ritmica e ritrarre, secondo precise cadenze, la cooperazione umana nel lavoro, arrivando con un impressionante *crescendo* al senso dell'afflato, e mostrando così dall'interno il risultato (la edificazione della diga sullo Zuiderzee e il prosciugamento del mare) proprio come un effetto di quella operosa cooperazione. Ciò spiega bene perché, in appoggio a Pudovkin, egli batta con tanta insistenza sul rilievo delle «leggi del ritmo»:

> In ogni arte, compresa l'arte del cinema, la forza artistica si manifesta quando queste leggi sono fatte valere [...]. Il ritmo filmico è un concetto difficile da definire, più difficile che non oggetti precisi come una lampadina elettrica, benché anche questo sia difficile. Nel cinema il ritmo viene determinato dal corso logico del pensiero che precede la costruzione, dal susseguirsi di concetti ed emozioni, e dalla compattezza dell'insieme[12].

Lo stile eccentrico dell'esperienza avanguardistica permane sempre, anzi si accresce; ma solo qui la 'costruzione' si mostra come una vera costruzione, come una sinteticità effettiva, e non puramente estetico-formale; solo qui prorompe, con la nuova posizione umana di Ivens, anche la potenza del suo linguaggio e si impone il rigore del suo stile.

Flaherty richiede un discorso a parte, in ragione non solo della autonomia del suo itinerario, ma anche del suo ruolo di precursore. Le qualità che Grierson giudica indispensabili per un documentarista – la sincerità, la schiettezza, la tenacia, l'amore verso la realtà ritratta – sono possedute tutte in alto grado da Flaherty, che, tra l'altro, con il gruppo di Grierson collabora per *Industrial Bri-*

[12] Cito dal suo intervento del 1932 al Congresso internazionale per la fotografia di Lipsia, *The Artistic Power of Documentary Film*, in appendice a *Joris Ivens and the Documentary Context*, ed. Bakker, cit., p. 228.

tain (1933)[13]. In primo luogo, l'amore verso la realtà. Egli non concepisce il documentarismo se non come la forma propria di una ininterrotta epopea della natura. Il gelo nordico (*Nanook of the North*, Nanook l'eschimese, 1922), le calde isole del Sud (*Moana*, 1926), il mare amaro (*The Man of Aran*, L'uomo di Aran, 1934), le grandi distese agricole (*The Land*, 1939-42) e le foreste e paludi americane (*Louisiana Story*, 1948) sono per Flaherty altrettanti materiali del suo cinema, altrettanti oggetti del suo amore. Questo amore verso il reale si esprime in lui principalmente sotto forma di un rapporto istintivo, di un accordo immediato con la rispettiva sezione etnografica della natura volta a volta da esplorare; i diversi fattori e strumenti che consentono all'uomo (all'aborigeno ancora non tocco dal progresso civile) il suo (limitato) dominio della natura, e questa stessa natura in quanto ambiente di vita (non civile) per l'uomo, sono gli interessi primari di Flaherty artista. Non è un caso che da un film all'altro, pur nel variare delle circostanze geografiche, egli ripeta le stesse situazioni: la vita dura e pericolosa degli adulti, gli sforzi di integrazione ambientale dell'infanzia, la conquista del cibo, la crudeltà della caccia, lo scatenamento delle forze naturali: uragani, tempeste, burrasche. In *Nanook* uomini e animali sono messi a dura prova da una terribile bufera di neve; *L'uomo di Aran* si apre e si chiude con una tempesta. Entrambi esibiscono alcune pagine tra le più belle di questa rappresentazione del sentimento di unità immediata tra uomo e natura, della capacità di autoinserimento dell'uomo nell'ambiente come suo naturale ambiente di vita. Spogli, rigorosi, essenziali, senza abbellimenti di sorta, entrambi comprovano la presenza in Flaherty delle qualità documentaristiche richieste da Grierson.

Tale è il pathos con cui Flaherty lavora alla sua epopea della natura, tanto vigoroso il suo istinto filonaturalistico, che la natura ostile spesso gli si converte tra le mani in componente della totalità organica della rappresentazione. Egli non cede però al mito romantico del 'primitivo'; non si smarrisce nella nostalgia,

[13] Sintomatico che Grierson ne parli ancora da ultimo, per il necrologio, come di un rivoluzionario *malgré lui*: «He was a conservative who deplored the implication of being actually a revolutionary» (J. GRIERSON, *Robert Flaherty* [1951], in *Grierson on the Movies*, ed. by F. Hardy, Faber and Faber, London-Boston 1981, p. 172).

men che meno nella contemplazione; pone l'uomo di fronte alla necessità della lotta per la sopravvivenza; gli episodi che descrive sono proprio episodi di questa lotta. Poiché resta sempre attiva in lui, anche nei momenti di maggiore abbandono lirico, di maggior trionfo del pathos filonaturalistico, la lezione del documentarismo così come lo intende Grierson (ma con in più quelle qualità formali che il documentarismo di Grierson non possiede), si può dire che, entro un certo grado, egli guardi responsabilmente all'esistente. La concitazione drammatica delle sue opere ricava tutta la sua vivezza e immediatezza proprio dal fatto che esse rispecchiano formalmente, fino alle loro estreme conseguenze, le situazioni che vi vengono descritte, anche dove per la rappresentazione sorge l'impossibilità di mantenersi come una totalità organica indivisa, senza contrasti. (Si pensi, nell'*Uomo di Aran*, alla funzione delle due tempeste che incorniciano il racconto, e che sono, per un lato, espressione della natura in tutta la sua potenza, per l'altro motivo umano di tragedia.)

Neanche qui, tuttavia, la concezione del mondo di Flaherty appare tragica. Essa è piuttosto utopistica: di un utopismo il quale non scema già, semmai rafforza, l'umanesimo critico che la impregna, proiettandola su uno sfondo tanto più vasto e universale. Certo alla lunga Flaherty sconta anche formalmente l'incapacità di disincagliare la sua epopea della natura dalla immediatezza non sviluppata del 'primitivo'. Non appena questo sviluppo storico di fatto interviene, non appena la vagheggiata totalità organica si spezza sotto i colpi infertile dalla civiltà, ecco determinarsi nella forma una frattura tra la rigorosa, penetrantissima oggettività del documentarismo (che attinge in *The Land* una forza di denuncia straordinaria[14], superiore, per efficacia critica nei confronti delle contraddizioni del 'progresso', a ogni altro consimile risultato della scuola di Grierson) e il suo retroterra sociale e ideologico, dal momento che quello stesso stato di desolazione della terra che ha qui in Flaherty il suo accorato can-

[14] Se ne veda la sinossi narrativa, sequenza per sequenza, in D. TURCONI, *Flaherty proibito ("The Land")*, «Inquadrature», n. 9-10, autunno 1962, pp. 24-34, e in P. ROTHA, *Robert J. Flaherty: A Biography*, ed. by J. Ruby, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1983, pp. 205-21.

tore non è più solo un che di naturale, di indipendente dai rapporti tra gli uomini, ma rimanda proprio alle conseguenze della nuova struttura sociale creatasi con il capitalismo.

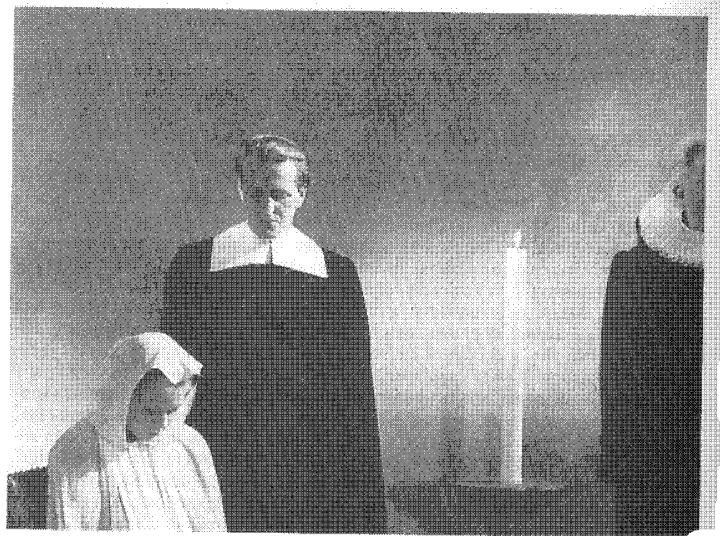
Per questo *The Land*, estremo prodotto critico del *New Deal*, sconciato dalla censura, e più ancora *Louisiana Story*, testimonianza a posteriori, e non in tutto sincera, dello spirito conciliativo di Flaherty verso le trasformazioni naturali in corso a seguito della vittoria sulla natura dell'industria capitalistica, riescono forse le opere più intimamente sofferte e contraddittorie dell'autore. Grazie al suo istintivo talento, egli sa bene plasmare come prima la materia che ha dinnanzi, coglie e rispecchia – intuitivamente – il senso dello scontro tra le forze in campo; ma il 'largo' della composizione epica caratteristica del suo stile si frantuma sotto l'incalzare del 'negativo' (il progresso come negazione della totalità organica naturale), sicché il ristabilimento dell'armonia può solo essere rinviato a una prospettiva utopistica: che anche qui, come sempre in Flaherty, suggella entrambe le opere.

Quando Flaherty termina la sua carriera, termina con essa anche la fase aurea del documentarismo. Esperienze così significative, risultati così pregnanti come quelli di cui sono venuto discorrendo, non si incontrano più nel dopoguerra, naturalmente con qualche eccezione, a cominciare da Ivens: il quale continua indomito sino alla fine – pur senza raggiungere l'elevatezza dei risultati precedenti – con il suo spirito combattivo, in lotta per la difesa dei diritti dell'uomo. Una menzione merita altresì il singolare contributo del sovietico Žguridi. Documentari scientifici come certuni dei suoi, a esempio *Sila žizni* (La potenza della vita, 1941) o *V peskach Srednej Azii* (Nelle sabbie dell'Asia centrale, 1942), trovano forza e alimento proprio nella combinazione dei due fattori che – abbiamo visto – più si rapportano all'essenza del documentario: il pieno dominio dell'oggetto, la cui 'verità' oggettiva viene faticosamente strappata fuori dalla realtà stessa, e l'appassionato amore soggettivo per esso. Forme più liriche di documentarismo, inclini a far leva o ad assegnare rilievo preponderante al fattore soggettivo, elaborano registi di altri paesi, in specie di quelli dove la natura e il paesaggio favoriscono un rapporto liricamente privilegiato con essi, come, tra i migliori, lo svedese Arne Sucksdorff, attivo dai primi anni '40.

Sezione terza

IL CINEMA DELLA "TERZA FASE": TRASFORMAZIONE DEI SUOI PARAMETRI LINGUISTICI

Sotto la pressione di una pluralità di fattori e circostanze, il cinema del trapasso al sonoro viene gradualmente ma inarrestabilmente trasformando il suo linguaggio. Molti di questi fattori e circostanze ci sono già noti dai rilievi precedenti. Parlando dell'avvento del sonoro, del cinema sovietico del realismo socialista, dell'irruzione del film documentario, dei problemi della "grande crisi" e del *New Deal*, si è già dovuto constatare come gli autori si esprimano con altra lingua; come le circostanze premano sul cinema non solo dal lato delle scelte tematiche e dei contenuti (rapporto ravvicinato al mondo oggettivo, documentazione delle condizioni di vita degli uomini, critica sociale ecc.), ma anche da quello delle forme: che ora non corrispondono più alle forme dominanti nella fase in cui il cinema costruiva *ex nihilo* il suo linguaggio, si batteva per affermarsi e farsi riconoscere come arte autonoma. Esso abbandona ora la sua via di sviluppo principale (quella che era stata fin lì per esso la via principale); i suoi prodotti deviano dal linguaggio classico, i suoi strumenti espressivi, spazi, tempi, ritmo, montaggio, si trasformano dal profondo, fino a riuscire irriconoscibili; viene in generale dato un addio al cosiddetto cinema puro, al "cinema cinematografico". Così profonde sono le trasformazioni che la critica fatica per lungo tempo a raccapezzarcisi. Il cinema, la prassi filmica, scavalca e si lascia indietro la teoria.

Ecco perché quello che sopra ci era apparso solo frammentariamente, come apparente effetto di circostanze casuali o contingenti, rapsodiche, ora, in ragione del suo rilievo, della sua essenzialità, va colto e rappresentato come fenomeno unitario. Non si tratta affatto di una rapsodia di casi singoli; si tratta di una linea di tendenza destinata a incidere globalmente sulla forma filmica, e con cui dunque la storiografia è chiamata a fare i conti da vicino. Lo richiedono, se le si vuol comprendere, le opere stesse, i film. Per la ricchezza delle loro fonti extracinematografiche, per la complessità della loro struttura interna, per l'adozione di un linguaggio dove inquadrature, taglio, ritmo ecc. hanno un senso inedito, film come quelli del secondo Ejzenštejn o del Dreyer maturo non si lasciano più giudicare né comprendere con i criteri validi nel passato. Una critica davvero immanente, che faccia quello che deve fare sempre la critica, cioè muoversi in base ai parametri offerti dalle opere e non proiettare i suoi schemi su di esse, non ha qui altra strada se non prendere atto dello stato dei fatti: che, a partire all'incirca dalle occorrenze belliche, e non certo casualmente, si danno di fatto capolavori nuovi, composti secondo un nuovo linguaggio, e che le innovazioni linguistiche introdotte toccano e modificano l'essenza stessa del cinema come fin lì teorizzato. Ha inizio così il cinema detto della "terza fase" (dopo la fase dei pionieri e quella del cinema classico), dove un punto – sia detto anticipatamente con la massima chiarezza – andrà sempre tenuto fermo: che a decidere del fulcro reale su cui fa perno la svolta sono proprio autori quali Ejzenštejn e Dreyer (poi anche l'ultimo Chaplin, il Visconti della *Terra trema* ecc.), non certo Orson Welles, come piace credere o far credere a tanta storiografia moderna, per la quale invece dopo Welles, e solo dopo Welles, la storia del cinema non sarebbe più la stessa o almeno tutto in essa apparirebbe cambiato.

Carl Th. Dreyer, *Vredens dag* (Dies iræ, 1943).

XI

L'UMANESIMO DI DREYER

Abbiamo lasciato Dreyer sul declino del muto, alle soglie della sua maturità di artista. Il cammino che egli imbocca e percorre da *La passion de Jeanne d'Arc* in avanti fa di lui una delle vette più eccelse dell'intera storia del cinema, una delle rare voci che al cinema assicura dignità d'arte. Credo si possa asserire qui già *a limine*, senza tema di smentite, che, se si eccettua Ejzenštejn, nessun altro regista cinematografico è mai pervenuto a risultati più sconvolgenti, più artisticamente rivoluzionari, di quelli cui perviene Dreyer con i suoi capolavori della maturità: segnatamente con *Vredens dag* (Dies iræ, 1943), con *Ordet* (La parola, 1954) e – seppur forse non allo stesso livello – anche con *Gertrud* (1964).

Di fronte a opere della complessità e del rilievo di queste, non basta certo una lettura affrettata, distratta. Per coglierne la struttura di fondo, i princìpi compositivi, l'articolazione, lo stile, bisogna come prima cosa risalire alla concezione generale del mondo e al mondo donde esse provengono, alla cultura che le rende possibili e le detta. Ora per Dreyer, danese di nascita, europeo di formazione, da nocciolo di questa cultura fa la tradizione nordico-protestante che si alimenta alle fonti del pensiero di Kierkegaard e che, tramite Kierkegaard, si mantiene sempre in stretto legame con il clima spirituale nazionale: legame per altro da Dreyer sentito e fatto valere, sulla falsariga del grande insegnamento umanistico di Erasmo, come una compenetrazione indisgiungibile delle sue due dimensioni costitutive, l'«interiorità cristiana» proclamata dalla Riforma e l'umanesimo riformato, o come la continuazione della lotta (in cui Goethe, osteggiato senza

posa da Kierkegaard, vedeva la suprema qualità del protestantesimo) per lo svincolo dalle «catene di una limitazione spirituale», dallo oscurantismo medioevale, dai crimini dell'intolleranza e della "caccia alle streghe". L'ideologia kierkegaardiana della ricerca del "vero cristiano", in contrasto con le prescrizioni e i dogmi ufficiali del clero, si innesta tendenzialmente in Dreyer su una concezione del mondo *lato sensu* umanistica, che non ceda al disegno pessimistico di Kierkegaard, ai motivi del peccato, della colpa, dell'ascetismo, dell'angoscia, della «sofferenza per la fede», o – come Kierkegaard si esprime[1] – «ai tormenti di una coscienza affranta», ma si inserisca positivamente nel mondo, quale fonte di una ritrovata "vita dello spirito", negatrice di tutte le superstizioni, di tutti i residui barbarici medioevali.

Il problema dell'intreccio delle matrici della cultura di Dreyer e del condizionamento culturale di cui i suoi film risentono, già in sé non facile da sbrogliare, si complica ulteriormente allorché, per capolavori come *Dies iræ* e *Ordet*, bisogna prendere atto della dialettica di temporalità e intemporalità che ne determina la genesi e ne domina la composizione: un doppio registro di continuo operante in Dreyer, mai però tanto decisivamente quanto qui. Per un verso infatti i due film hanno una connessione diretta con gli svolgimenti storici in Europa, derivando l'uno – proprio mentre la Danimarca geme sotto l'oppressivo tallone nazista – dal dramma *Anne Pedersdotter*, dove Hans Wiers-Jenssen denuncia la ferocia dell'intolleranza confessionale del secolo XVII, e l'altro dal dramma giovanile omonimo di Kaj Munk, il pastore protestante che vent'anni più tardi, a causa dei suoi attacchi alle persecuzioni antisemite, cadrà personalmente vittima della barbarie nazista. Per il verso opposto, essi, paradossalmente, sono caratterizzati dalla dislocazione intemporale del senso dei rispettivi conflitti: cioè dalla circostanza che conflitti così drammatici, non importa se secenteschi o contemporanei, mostrano indifferenza verso i problemi della diacronia, dello spessore storico ecc., puntando invece a proporsi come universalmente validi. Sono l'onestà umana e la fedeltà artistica di Dreyer nei confronti dei

[1] S. KIERKEGAARD, *Opere*, a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1972, p. 727.

conflitti rispecchiati che lo spingono lungo questa strada. Poiché, dopo la rottura di Kierkegaard con la dialettica oggettiva del pensiero classico tedesco, e più ancora, tra le due guerre del secolo scorso, sull'onda del rilancio esistenzialistico della sua "dialettica qualitativa" (opposta alla oggettiva), nel mondo culturale scandinavo quei conflitti gli si offrono sotto una forma ideologicamente stravolta, come astratti e intemporali, intemporale deve di necessità diventare anche il loro rispecchiamento. Ma, dal lato artistico, ciò non ne infirma affatto i risultati, tutt'altro. Anzi, proprio questa dislocazione intemporale dei conflitti li amplia e li rafforza, conferendo insieme ai film di Dreyer un tono, un respiro, un afflato umanistico, nel senso dell'umanesimo critico accennato: il dramma particolare si converte in universale, lo snodo delle sue vicende si eleva a significare il trionfo della "vita dello spirito" sulla morte, sulle forze dell'oscurantismo. Tutti i personaggi del Dreyer maturo, e in specie le sue eroine, da Jeanne in avanti (Anne, Inger, Gertrud), combattono coraggiosamente la loro battaglia in nome di ciò in cui più credono, i diritti della vita; tutti fanno proprio il contrario di quanto predica Kierkegaard nei suoi *Esercizi del cristianesimo*, e cioè «umiliarsi», «mettendosi in tranquilla interiorità davanti a Dio»[2]; da quella interiorità spirituale scaturisce piuttosto il loro lato (interiormente) combattivo, anche quando, in conseguenza dello stato oggettivo delle cose (e, soggettivamente, del loro rispecchiamento ideologico deformato), essi ne escano sconfitti. I segni della 'passione' che connotano il destino e persino le positure e raffigurazioni plastiche delle eroine di Dreyer (solitudine, sofferenza, candore degli abiti, volti reclinati ecc.) fissano precisamente in un tratto pregnante la sostanza dei loro personaggi.

Come già il precedente *Vampyr* (Il vampiro, 1931: sorta di viaggio esplorativo nel regno del mistero e dell'occulto, densissimo di spunti, suggestioni, accorgimenti, stilemi formali in continuità con il Dreyer posteriore), anche *Dies iræ* si apre sull'immagine di un documento: là il manuale di "storia dei vampiri", qui il testo miniato dell'omonima sequenza liturgica medioevale,

[2] *Ibid.*, p. 726.

che si dissolve sull'atto di incriminazione della vecchia Marte Herlofs, colpevole di stregoneria. E come là una campana, simbolo di morte, è suonata all'inizio da un altrettanto simbolico mietitore con la falce, così qui la fuga angosciosa di Marte verso la dimora del pastore Absalon si correda dello sfondo sonoro di un insistito rintocco di campana. Parallelamente viene sdipanandosi un'altra tragedia, il disperato amore di Anne, la giovane e succube moglie di Absalon, per il figlio di primo letto di quest'ultimo, Martin. La comparsa di Martin risveglia in Anne la profondità repressa dei sentimenti. Piena della volontà di vivere e desiderosa di godere sino in fondo i piaceri della vita, ella si ribella alla prigionia, alle dure costrizioni del costume, al rigore cupo e intransigente della religione del suo tempo, alla ossessione del peccato che domina la comunità, cercando la via della emancipazione nell'amore proibito per Martin. "È forse un peccato amare?", replica ai dubbi dell'amante. I tetri interni tolgono loro il respiro, soffocano ogni loro slancio; in contrappunto – elemento strutturale portante dell'intero film – sta l'ariosità della natura: si veda in particolare la sequenza dove l'atto di condanna al rogo di Marte, sottoscritto da Absalon e da tutto il collegio giudicante, si dissolve sul ramo del boschetto in fiore che la natura rigogliosa offre agli amanti: altro tema, questo (della dimensione della natura come alternativa di vita, del parallelismo tra vita, natura e amore), già rintracciabile nel *Vampiro*.

A rendere tragica, insieme con la vicenda di Marte, anche quella di Anne c'è però la crudele consapevolezza della seconda di assomigliare in qualche cosa alla prima. Figlia di una donna scampata all'accusa di stregoneria per la protezione di Absalon, Anne avverte in sé dei poteri occulti; nei suoi occhi Martin, come anche la suocera Merete, vede brillare una fiamma enigmatica. Quando Martin le compare davanti per la prima volta, ella sa o ha l'impressione di aver già visto da qualche parte il suo volto ("Dove può essere stato?". "Nei miei pensieri, forse. Ho pensato a voi molto spesso"); conosce in anticipo il destino che le si prepara e ciò nonostante gli va incontro o gli si accanisce contro, rovesciandolo a suo vantaggio: la sua stessa unione con Martin la sente come l'effetto di un trascinante decreto del destino ("la corrente trascina chi s'ama"), al modo in cui per destino – dice

– l'albero e la sua ombra sono legati tra loro inseparabilmente. Dalla matrice di questa consapevolezza si manifesta esplosiva in lei la tentazione del 'dominio', che sancisce anche la sua condanna: "Stavo pensando a che strano potere aveva mia madre. Pensare che un essere umano possa avere un tale potere!" (di imporre cioè agli altri la propria volontà, di dominarli). A se stessa confida di poter dominare Martin, tanto che quando pensa fortemente a lui e lo invoca egli appare ("Ci riesco, ci riesco!"); come anche, proprio mentre con Martin parla della eventuale morte di Absalon, che li renderebbe liberi, questi, di ritorno a casa nottetempo nella bufera, si sente colto da una strana angoscia, si arresta d'improvviso e vacilla, quasi che – confessa al sagrestano che lo accompagna – la morte gli sfiorasse il braccio. Poco dopo la confessione dell'adulterio da parte di Anne lo uccide davvero. Anne è o appare colpevole della stessa colpa di Marte.

Così, alla fine, sulla sua impotente rivolta vince il rigore della religione. "Tutto, tutto è finito", ammette Martin; e per Anne, avvolta nel suo candido sudario di martire, simbolo della 'passione', finisce anche la vita. "Hai la tua vendetta, ora", sono le sue ultime parole dinnanzi alla bara di Absalon, dopo il terribile *j'accuse* della suocera, che risuona in un silenzio rotto solo, di nuovo, da uno scampanio insistente. "Sì, sono io che ti ho ucciso con il soccorso del maligno; e con il soccorso del maligno ho attratto tuo figlio in mio potere... Ecco la verità". Una verità, naturalmente, cui Dreyer è il primo a non credere. Diciamo che del personaggio di Anne egli sfuma i contorni, ricusando di sbalzarlo a tutto tondo. Anne non possiede certo la trasparenza ingenua di una Gretchen; nel suo sguardo luminoso e tragico – reso tragico dalla consapevolezza – risplendono insieme purezza e 'male', qualcosa di Gretchen insieme con qualcosa di Mefisto; vi si esprime la catarsi del Cristo sacrificato non meno che la demoniaca, luciferina immanenza del pensiero moderno. Deriva proprio dalla complessa situazione problematica evocata, dall'oscurantismo di fondo che la pervade, dal contrassegno in certo senso intemporale impresso ai suoi conflitti, che nel film tutto sia lasciato – anche figurativamente – sotto forma di un chiaroscuro ambiguo.

Con *Ordet* il chiaroscuro è trasposto avanti, al presente di Munk. Grava sul mondo, sul paesaggio, fin dalla splendida se-

quenza d'apertura (Borgensgaard, la fattoria immersa nella solitudine della campagna danese, tra folate di vento e muggiti sordi, che risuonano d'attorno), una sorta di fatalità ancestrale. Il vecchio Morten Borgen avverte la crisi spirituale dei membri giovani della sua famiglia, in specie dei figli: di Mikkel, che non crede più, e di Anders, colpevole di essersi innamorato della figlia del sarto Peder, le cui credenze religiose sono quelle della Indre Mission, forma di protestantesimo rigido e assolutistico, diametralmente contrapposta al cristianesimo tollerante della sua propria fede, che si ispira all'insegnamento del pastore Grundtvig (l'obbiettivo polemico principale di Kierkegaard negli articoli del periodico *L'ora*); lui stesso si sente sfiduciato, apatico, impotente, un cristiano senza più convinzioni salde. Con la nuora Inger, la moglie di Mikkel, ha luogo il seguente colloquio: "Qualche volta non ti capisco. Ti comporti come se credessi che Dio ti ha abbandonato", lo rimprovera Inger. "Io? Sì, Inger, qualcosa si è spezzato dentro di me". Borgen allude alla prostrazione causatagli dalla 'follia' del terzo figlio, Johannes, che in una società ormai totalmente scristianizzata (nel senso di Kierkegaard: «La cristianità ha abolito il cristianesimo senza accorgersene»[3]) si propone né più né meno di quello che era stato il fine dell'etica kierkegaardiana: restaurare il cristianesimo nella prassi con l'imitazione di Cristo, farsi in concreto – come Johannes si proclama – il "successore di Cristo". Per la società naturalmente questo è follia. Lo è d'altronde anche per i cristiani. Né Borgen né gli altri membri della comunità che lo circonda credono più ai miracoli, cioè alla fede come rapporto diretto con Dio ("Di miracoli al giorno d'oggi non ne accadono più"); non ci crede più il pastore, per il quale i miracoli sono cose d'altri tempi, da "circostanze particolari"; mentre il dottore dichiara di non avere altra fede che nell'esperienza scientifica, nei 'miracoli' insegnatigli dalla sua stessa scienza. Soltanto Inger sente interiormente la forza spirituale che promana da Johannes, più elevata, nonostante tutto il suo fanatismo, tutti i suoi vaneggiamenti, dell'aridità e dell'incomprensione del mondo circostante

[3] *Ibid.*, p. 709.

("Johannes è forse più vicino a Dio di tutti noi"), come quella che assomma in sé la totalità dei valori della persona umana, la sua essenza vera. Non per nulla, la prima volta che Johannes appare, Dreyer gli fa pronunciare davanti al padre e ai fratelli, con quella stessa ferma alterigia del Cristo di Matteo che Kierkegaard ha presente e cita in uno dei suoi discorsi edificanti, *Cristo è la via* («Generazione incredula, fino a quando sarò ancora con voi? fino a quando vi sopporterò?»)[4], una requisitoria del seguente tenore:

> Guai a voi, ipocriti, tu... e tu... e tu, guai a voi che non credete in me, il Cristo redivivo venuto a voi seguendo il comandamento di Colui che ha creato il cielo e la terra. In verità vi dico: il giorno del giudizio è vicino. Dio mi ha chiamato al Suo cospetto come profeta. Guai a coloro che non credono perché solo quelli che hanno fede saranno ammessi nel regno dei cieli. Amen.

È importante che la 'follia' di Johannes non sia più dovuta, come in Munk, allo shock psichico per la morte accidentale della fidanzata, di cui si ritiene responsabile; 'folle' egli diventa a seguito dei suoi studi di teologia, dei dubbi che gli instilla proprio la lettura di Kierkegaard. Con la sua dura critica nei confronti dell'opportunismo conformista della Chiesa ufficiale danese Kierkegaard dà del resto il tono anche alla sequenza conclusiva del film, quella del 'miracolo', non meno splendida della sequenza d'inizio. Ritorna ora in campo, da protagonista, Johannes, colui che, contro le opinioni della Chiesa e del mondo, di fronte alla generale incomprensione, non esita a farsi avanti indossando la "livrea della follia", come nelle parole del Kierkegaard di *Timore e tremore*:

> Tutto fa capo alla temporalità, alla finitezza. Io posso con le mie proprie forze rinunziare a tutto. Posso adattarmi a tutto: anche se quell'orrendo demone crudele, più spaventoso del mostro di Knokke che spaventava gli uomini: anche se la follia mi mostrasse il suo abito di pagliaccio e mi facesse capire che lo devo indossare

[4] *Ibid.*, p. 927.

> io – io posso ancora salvare l'anima mia, se del resto la cosa per me più importante è far sì che in me vinca l'amore di Dio piuttosto che la felicità terrena[5].

Dopo la morte di Inger, esteriormente rinsavito, tornato in possesso della ragione (della *sua* ragione), ecco che Johannes ricompare dalla lontananza ignota di cui ai versetti del suo omonimo evangelico, citati nel film ("Io me ne vado e voi mi cercherete, ma lì dove andrò voi non potrete venire"); e proprio quando sembra stia anche lui per cedere, per arrendersi alla stoltezza del mondo e piegarsi impotente alla corruzione della fede, lo 'salva' l'innocenza della piccola Maren, la figlioletta di Inger, l'unica a credere senza tentennamenti, e che, vedendolo esitante, lo incoraggia, lo incita a far presto: "Allora sbrigati, zio". Un sorriso fiducioso si diffonde sul viso di Johannes. Tra la costernazione dei cristiani presenti, anche del pastore, egli si accosta alla bara e invoca Cristo: "Gesù Cristo, se è possibile, permettile di ritornare alla vita... Dammi la parola, la parola che resuscita i morti!". E rivolto alla donna: "Inger, nel nome di Gesù Cristo ti ordino: alzati!". Inger apre gli occhi e sospira profondamente, mentre il marito la trae a sé, abbracciandola: il miracolo è avvenuto. E con il miracolo si schiude un mondo nuovo, il tempo (che, alla morte di Inger, Mikkel aveva bloccato, bloccando il pendolo) riprende a scorrere, tornano la fede e la vita (la fede nella vita), non solo per Inger. "Ora per noi comincia la vita", le mormora il marito. "Sì, la vita... la vita": una vita che la sensualità del loro abbraccio rivela essere altresì molto terrena.

Dalla potenza di queste immagini finali emerge in tutta la sua potenza, nonostante il travestimento mistico, anche l'umanesimo di Dreyer. Non si tratta solo della critica rivolta senza reticenze, come si è veduto, contro la Chiesa; si tratta proprio della difesa della umanità dell'uomo, del problema della salvaguardia della sua essenza. I due estremi caratteristici della "dialettica qualitativa" di Kierkegaard, la cancellazione della storicità reale e l'ipertrofia della soggettività interiormente sviluppata, si ritrovano

[5] *Ibid.*, p. 62.

sì fusi in Dreyer, ma dal punto di vista di una prospettiva critico-umanistica, che ne assorbe esteticamente l'irrazionalismo. In nome del suo umanesimo universalistico, già con *Dies iræ* Dreyer va molto al di là della polemica confessionale, investendo il campo di vita dell'uomo nella sua interezza:

> Non voglio criticare la Chiesa cattolica, – risponde una volta alla precisa domanda di chi lo intervista in proposito – voglio criticare l'intera struttura sociale del tempo, di cui la Chiesa non è che una parte. Questo vale per *Jeanne d'Arc* come per *Dies iræ*. È la crudeltà e la stupidità della società intera che intendo mostrare[6].

Ordet prosegue lungo la stessa via, saldandosi alla matrice umanistica del film precedente, e non solo nella concezione del mondo che lo sorregge, ma nella forma, straordinariamente rispondente al contenuto sia dal punto di vista figurale che del linguaggio. La maestria registica del Dreyer maturo si afferma anche in questo, che la sua scrittura rompe ora senza complimenti con lo statuto del linguaggio filmico classico, compresa quella classicità cui la sua stessa *Passion de Jeanne d'Arc* aveva non poco contribuito. La mancanza di diacronia e di senso temporale del racconto, richiesta dalla specificità del suo umanesimo, determina, da un lato, l'uso del montaggio senza taglio (salvo per il taglio, assai efficace, delle sequenze in contrappunto, che non interviene però mai all'interno delle singole sequenze) e, dall'altro, la cadenza lentissima del ritmo, ulteriormente accentuata dalla lentezza sia dei movimenti di macchina (soprattutto panoramiche orizzontali, di andata e ritorno, e carrelli circolari), sia anche di quelli dei personaggi nel quadro. Rimproverarglielo, con tanta critica, come un difetto, sarebbe semplicemente insensato, prova di incomprensione; come pericoloso, più in generale, – sostiene a giusta ragione Dreyer – «affermare che una forma ritmica è migliore di un'altra»:

> Tutte le forme sono buone se convengono alle scene in cui sono

[6] *Interview with Dreyer*, a cura di John H. Winge, «Sight and Sound», XVIII, gennaio 1950, pp. 16-7.

usate, se si accordano col particolare ritmo dell'azione e dell'ambiente da un lato, e con l'intensità della tensione drammatica dall'altro. In complesso bisogna andar cauti a parlare di ritmi antiquati e di ritmi moderni, perché a volte quelli vecchi possono rivelarsi i più moderni di tutti[7].

Ne deriva come risultato una costruzione drammatica delle sequenze del tutto originale, insieme con il massimo rigore formale per la disposizione figurativa del materiale nel quadro e l'impiego degli elementi scenografici e luministici (riscontrabili altresì nei documentari che, tra l'uno e l'altro dei due film citati, Dreyer realizza, come l'eccellente *Landsbykirken* [Chiese di campagna, 1947], per tanti versi premonitorio del clima evocato in *Ordet*). Ogni "specifico filmico", ogni vezzo di stile conforme ai dettami formalistici del passato sono lasciati risolutamente da parte. Lo stile fa ormai tutt'uno con il nuovo contenuto, con la prospettiva umanistica: ciò che d'altronde accade anche nel successivo e ultimo film della carriera di Dreyer, il tanto controverso *Gertrud*.

Certo chi – contro l'ammonimento di Dreyer alla cautela nel «parlare di ritmi antiquati e di ritmi moderni» – si arrischiasse a giudicare della consistenza artistica di *Gertrud* in base al metro della presenza o meno in esso di innovazioni linguistiche alla moda, del più superficiale aggiornamento stilistico, dovrebbe risolversi in coscienza per un verdetto di condanna senza appello. (A onta e scorno di tanta critica anche nostrana andrebbe ricordato come, in occasione dell'anteprima del film a Parigi, verdetti del genere furono realmente pronunciati.) Non è forse casuale la battuta che Dreyer, in apertura, pone in bocca alla vecchia signora Kanning: "Io non me ne intendo tanto delle cose che si scrivono al giorno d'oggi". Anche il Dreyer di *Gertrud*, infatti, è vecchio, appartiene a un'altra generazione; la sua formazione, i suoi interessi, la sua cultura, la sua lingua sono molto lontani da un aggancio immediato e diretto con le "cose del giorno". Se per *Ordet* il regista si era rifatto al dramma di Munk, autore anch'e-

[7] Dall'intervista del 1954 a Johannes Allen, *Come è nato il film "Ordet"*, in appendice a C.TH. DREYER, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967, p. 410.

gli in rapporto solo indiretto con il suo tempo, per *Gertrud* si rifà a un altro dramma teatrale, ancora più irrimediabilmente datato: alla *pièce* omonima di Hjalmar Söderberg, uscita in Svezia con grande clamore in pieno clima strindberghiano (1906), del quale porta in sé evidenti le tracce. «La vita – vi è detto – è un sogno, una lunga serie di sogni che scivolano l'uno dietro l'altro».

Gertrud, la protagonista, non trova più vita alcuna intorno a sé. Il marito si consuma nell'aridità del suo lavoro e delle sue ambizioni pubbliche; il giovane amante, Erland, un pianista di talento, dissipa questo talento conducendo una vita mondana, sregolata, superficialmente libertina; e nemmeno il poeta Gabriel Lidman, che Gertrud reincontra quando se ne festeggia con grande onore il cinquantennio alla presenza del rettore dell'Università, e che pure ora vorrebbe riunirsi a lei, insoddisfatto com'è della celebrità raggiunta, nemmeno Lidman può più darle quell'amore, quella passione sublime, che in lei e intorno a lei, in tutto il suo mondo, sono morti per sempre. "L'amore è sofferenza, l'amore è infelicità", dichiara a Lidman. "C'è uno spazio vuoto nel tuo cuore, ma io non posso venirti in aiuto. Non chiedermi niente". In Gertrud, invecchiata, resta intatta solo la sua dignitosa fede nella 'sofferenza' dell'amore; sulla sua tomba non dovranno esserci altre parole che queste due: «Amor omnia».

Soltanto chi non abbia mai penetrato a fondo l'itinerario artistico di Dreyer può stupirsi di questo suo senile approdo alla tematica dell'amore, al problema della pienezza umanistica della vita. La centralità del conflitto drammatico di *Gertrud* non è infatti molto diversa da quella dei suoi film precedenti; né lo sono, in fin dei conti, lo sfondo e il clima entro cui il conflitto cresce, plumbei tanto quanto accentuatamente chiaroscurali sono le immagini. (Giusti sembrano, a un primo riscontro, i paralleli figurativi con la pittura del danese Vilhelm Hammershøi suggeriti, non solo per *Gertrud*, da Bordwell, Kau, Carren O. Kasten e altri critici ancora.) Con Söderberg il regista ci ripiomba infatti subito nel chiuso di una società, come la scandinava, permeata dalla austera rigidezza protestante, nella cornice di un mondo senza più slanci che avvolge i personaggi e li trasforma in larve di uomini fatalisticamente rassegnati al proprio destino e al proprio nullismo e immobilismo. Erland si compiace quasi con Ger-

trud di *doverla* ingannare, di *dover* tradire le sue promesse e i suoi giuramenti d'amore. "*Dovevi!* – gli rimprovera lei – È la parola magica, per tutto". È cioè la parola che spiega il fatalismo, la rassegnazione, quella sorta di predestinazione contro cui Gertrud, svincolandosi dall'ambiente della sua infanzia, cerca con tutte le forze di reagire. "Mi fa piacere di sentire che credi ancora al libero arbitrio", dice ad Axel, colui che è e resta fino alla vecchiaia l'unico suo vero amico. "Mio padre era un mesto fatalista, e ci insegnò che nella vita tutto è predestinato... È il nostro destino che decide tutto".

Predestinazione o libero arbitrio? È dentro lo sfondo, tipicamente protestante, di questa alternativa che matura ancora una volta l'umanesimo di Dreyer, la sua fiducia, con Gertrud e Axel, nella possibilità e libertà di scelta: "Volere è scegliere". La difficoltà sta per lui nel giungere criticamente a questo traguardo, nello sciogliere dall'interno il nodo dell'alternativa: la via della liberazione – dell'umanesimo – passa dentro e non fuori da tale nodo; e precipuamente di esso, prima del suo raggiunto scioglimento, Dreyer si fa anche qui acuto indagatore. Che se alla conquista della pienezza di vita egli non giunge, anche qui, se non tramite l'atmosfera rarefatta e l'ambiguo chiaroscuro dominanti sia in *Dies iræ* che in *Ordet*, a essa tuttavia allude di continuo, rimanda come al piano e alla dimensione che debbono determinare prospetticamente lo spessore dei personaggi: appunto il loro lugubre tormentarsi e soffrire di vittime. Per lo stesso motivo, il principio operante della liberazione e dell'ascesi è quello soggettivistico-protestante, a matrice agostiniana, del dialogo interno dell'anima con sé, cioè a dire del monologo. I personaggi di *Gertrud* non parlano mai ad altri che a se stessi; non si guardano mai in viso, esternano solipsisticamente le loro sofferenze, meditano su di esse sempre soltanto fra sé. Come in *Dies iræ* e in *Ordet* (retaggio forse, qui e là, della comune derivazione teatrale), le porte si aprono davanti a loro negli ingressi, e si chiudono dietro a loro nelle uscite, senza mai lasciar intravvedere al di là nessun loro ulteriore contatto.

Nella forma di *Gertrud*, nella lentezza del suo ritmo, nella composizione dei movimenti interni alle singole inquadrature e alle sequenze, si rispecchia in pieno il predominio del motivo

centrale accennato, quello della sofferenza per la difficoltà (o la impossibilità?) di pervenire compiutamente all'umanesimo, alla chiarezza. Una volta di più, insomma, la tensione umanistica di Dreyer geme e si dibatte sotto la sua scorza austera, rigida, protestante, – di un protestantesimo genuinamente nordico. Forse è proprio qui, in questa caratteristica quanto contraddittoria natura del suo umanesimo, l'originalità artistica del grande maestro danese. Per un verso infatti, come si è visto, grazie al relativo isolamento della società scandinava dai contrasti sociali europei, egli può puntare in forme ancora notevolmente libere sul recupero dei valori e delle qualità umane dell'uomo vagheggiate in tutta la loro astratta e universale purezza; per l'altro, il vagheggiamento di questa universalità non può non urtarsi, in concreto, contro la moltiplicata complessità del mondo moderno: donde appunto in Dreyer la sofferenza, e l'andamento di un film così sofferto come è *Gertrud*. Del quale, se non si può dire, con riguardo alla personalità del suo autore, ciò che vi dice Kanning degli ultimi drammi di Lidman nel discorso tenuto durante la cerimonia del festeggiamento (essere cioè tra le opere che mettono in ombra "tutto ciò che sino ad allora aveva prodotto" e che lo collocano "nelle cime più alte del Parnaso, a fianco dei tre grandi poeti nordici"), si può e si deve dire però ugualmente che resta un'alta, severa lezione di stile, capace sempre di insegnare a molti sedicenti novatori del giorno d'oggi che cosa sia nel cinema il linguaggio.

Sergej M. Ejzenštejn, *Ivan Groznyj* (Ivan il terribile, 1943-44).

XII

EPOPEA E TRAGEDIA SECONDO EJZENŠTEJN

Anche più del Dreyer maturo, il secondo Ejzenštejn rappresenta un caso paradigmatico del nuovo linguaggio venuto in essere con il cinema della "terza fase". Posti in questione sono da lui, come da Dreyer, quei ritrovati che stavano un tempo a fondamento della struttura del suo proprio linguaggio, senza per altro che ciò significhi mai, in nessuno dei due, il ripudio del passato o anche soltanto un brusco taglio con esso. Non si afferra il trapasso se non lo si ricollega agli svolgimenti storici concreti entro cui esso avviene. Sappiamo già, da quanto argomentato in precedenza circa la svolta del cinema sovietico dopo il tramonto della Nep, che le sue grandi personalità creative, e in particolare Ejzenštejn e Pudovkin, faticano a stare al passo con i problemi del tempo. Entrambi attraversano una fase critica, di incertezza e disorientamento; entrambi oscillano tra mille dubbi, si impigliano in mille ostacoli e contraddizioni, fanno e disfano, ritoccandoli di continuo, i loro progetti; in ogni caso le innovazioni che anch'essi tentano di attuare conducono a risultati molto meno soddisfacenti che nel passato. Pudovkin non ritrova in *Prostoj slučaj* (Un caso semplice, 1929-32) e in *Dezertir* (Il disertore, 1933) la stessa genialità mostrata durante il periodo classico; Ejzenštejn dà, con *Oktjabr'* (Ottobre, 1928) e *Staroe i novoe* (Il vecchio e il nuovo, 1929), opere alquanto discontinue (sebbene non prive di squarci artistici grandiosi); e, impossibilitato a portare a compimento, per una serie di malaugurate circostanze, i successivi progetti messicani e hollywoodiani, finisce con l'estraniarsi affatto dall'attività della produzione, consacrandosi per anni all'insegnamento.

Egli è naturalmente ben cosciente delle novità in atto nella storia e nella cultura dell'Unione sovietica. In un articolo del 1934 distingue molto caratteristicamente, secondo l'a noi già nota formula del tempo, tra i film sovietici anteriori al 1930, dove «predominava la poesia», e quelli posteriori, con il loro «volgersi decisamente alla prosa»; e in un altro, del 1935, sulla *Forma cinematografica* sottolinea come l'«attenuarsi di quello splendore formale a cui si sono avvezzati gli amici stranieri dei nostri film» dipenda «dal fatto che il nostro cinema, nel suo stadio attuale, è interamente assorto in un'altra sfera di indagine e di approfondimento»: quella tesa

> ad approfondire e ampliare la formulazione tematica e ideologica di questioni e problemi nel contenuto dei film [...]. Il cinema sovietico passa ora attraverso una fase nuova: una fase di bolscevizzazione ancora più netta, una fase di ancor più accentuata chiarezza ideologica: una fase storicamente logica, naturale e ricca di feconde possibilità per il cinema, la più notevole delle arti[1].

Che lo smarrimento soggettivo si congiunga qui con il riconoscimento dello storicamente logico spiega le difficoltà della posizione di Ejzenštejn. Scontento, e a ragione, della piega presa dal sonoro nell'Urss («della mancanza di cultura che possiamo oggi osservare nella scrittura cinematografica corrente»), egli non rinuncia affatto a quel «problema della purezza del linguaggio cinematografico», fondato sul montaggio, cui si intitola non per nulla un altro suo saggio del 1934; ma neanche guarda nostalgicamente indietro. Egli dice:

> Non voglio sostenere l'"egemonia" del montaggio. È passato il tempo in cui, a fini pedagogici ed educativi, bisognava concedersi qualche eccesso tattico e polemico per raggiungere la piena affermazione del montaggio come mezzo espressivo del cinema. Ma siamo tenuti a porre la questione della correttezza della scrittura cinematografica. Dobbiamo esigere non solo che la qualità del montaggio, della sintassi e del linguaggio cinematografico non abbassi il livello

[1] S.M. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 1964, p. 112.

> raggiunto nei lavori precedenti, ma che lo superi e lo sorpassi, come è richiesto dalla nostra lotta per l'innalzamento qualitativo della cultura cinematografica[2].

Così la via di uscita dalle difficoltà presenti non viene cercata guardando indietro, in un ritorno – ormai impossibile, contrastante con le circostanze storiche – al linguaggio classico. Viene cercata in un linguaggio la cui forma scaturisca dalle esigenze di un più diretto contatto con le tradizioni popolari nazionali, con la storia nazionale, come appare nei due film che Ejzenštejn, tornato alla regia, realizza dopo il fallimento – per ostacoli censori – di *Bežin lug* (Il prato di Bežin): mi riferisco all'epopea di *Aleksandr Nevskij* (1938) e alle due parti della tragedia storica di *Ivan Groznyj* (Ivan il terribile, parte I, 1943-44; parte II, 1946), film d'altronde tra loro internamente legati già per ragioni di contenuto (in una Europa sotto la minaccia fascista): poiché l'opera di potenziamento dello Stato cui attende lo zar del Cinquecento concerne, da un lato, la supremazia interna sui boiari, dall'altro, all'esterno, la lotta contro i tatari del khanato di Kazan' e i cavalieri Porta-spada della Livonia, cioè quegli stessi cavalieri che nel 1237, cinque anni prima della "battaglia sul lago gelato" resa famosa dal *Nevskij*, si alleano con l'Ordine dei cavalieri teutonici, gli allegorici invasori 'fascisti' del territorio russo.

Ma questa interrelazione di epopea e tragedia, nella contingenza storica del momento, non riesce casuale neanche sotto il profilo della forma. Quasi contemporaneamente al *Nevskij*, altri due maestri del cinema sovietico si cimentano, e non senza buoni risultati, con l'epopea, Pudovkin in *Minin i Požarskij* (1939) e Dovženko in *Ščors* (1939). In tutti epopea non significa altro se non orgoglio nazionale, pathos della rivalsa storica di un popolo sotto maschera favolistica o eroicizzante. Comprensibile dunque che in un suo tardo scritto Ejzenštejn ponga il *Nevskij*, insieme con il film di Dovženko, all'insegna di una «scrittura patetica» espressamente contrapposta alla linea di tendenza prosastica del cinema sovietico degli anni '30. «Sull'onda dello slan-

[2] EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, cit., p. 78.

cio patriottico di milioni di uomini», egli scrive, nel 1938-39 compaiono *Aleksandr Nevskij* e *Ščors*:

> Per entrambi il momento culminante della realizzazione coincise con la formidabile mobilitazione patriottica di tutto il nostro paese, indissolubilmente legata all'eroismo dei nostri combattenti. Il pathos della lotta che infiammò tutti i popoli dell'Urss durante gli anni 1938-39 fu l'elemento determinante della sterzata metodologica effettuata dalla scrittura patetica di questi due film[3].

La critica parla in genere, per il *Nevskij*, di «un poema epico patriottico messo in scena come un dramma popolare a grande spettacolo» (Marie Seton), nella tradizione russa delle *byline*. Più precisamente esso va letto come un tentativo di reinnesto nella tradizione, su basi culturali autentiche, delle lotte del presente, secondo la prospettiva leniniana. Vengono in mente le parole esortative del *Che fare?*: «Proprio ora il rivoluzionario russo, animato da una teoria veramente rivoluzionaria, appoggiandosi sulla classe veramente rivoluzionaria, che si desta spontaneamente all'azione, potrà finalmente – finalmente! – levarsi in tutta la sua statura e dispiegare le sue forze, da eroe antico»[4].

Storicamente questo «eroe antico», questo «sole della Russia»[5], è un santo ortodosso. Ma – precisa Ejzenštejn nello scritto che dedica al film[6] – non si tratta del culto per un santo nel senso canonico della formula. Si tratta piuttosto di quell'«autentico amore e rispetto popolare» che, circondandone la figura, lo elevano a eroe, a mitico interprete della volontà del popolo, incarnata in proverbi (a esempio, "La terra natale nessuno la tradisce e non la si lascia"). Per sua natura egli spazia in un campo, dove il contorno, gli sfondi paesaggistici, la presenza e l'aura popolare occupano un posto di primo piano. Sensibilissimo a que-

[3] Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, cit., pp. 227-8.

[4] V.I. Lenin, *Che fare?*, in *Opere complete*, Editori Riuniti, Roma 1955-69, V, p. 414.

[5] Così è presentato da C. Durand-Cheynet, *Alexandre Nevski ou le soleil de la Russie*, Perrin, Paris 1983.

[6] Cito da S.M. Ejzenštejn, *I miei film*, fasc. di «Centrofilm», II, 1960, n. 9, p. 23.

st'aura, Ejzenštejn la rispecchia nelle immagini del film. Il suo film fa proprio quello che fa l'epica in generale: presentare i momenti più significativi dello sviluppo – dalla prima comparsa dell'eroe fino alla straordinaria sequenza della battaglia sul ghiaccio, un caso di collaborazione audiovisiva tra regista (Ejzenštejn) e compositore (Prokof'ev) che non ha l'uguale altrove – «nei loro inscindibili legami con lo sviluppo lento e confuso di tutta la vita popolare, nella cooperazione capillare di ciò che è piccolo con ciò che è grande, dell'insignificante col significativo»: come per l'epica si esprime Lukács nel *Romanzo storico*[7]. Un'aura alla quale conferisce particolare smalto sonoro la cantata omonima di Prokof'ev: i cori popolari disseminati un po' dovunque lungo il film, e di cui vanno ricordati almeno, per il loro ritmo incalzante, oltre che per il legame con la centralità della tematica patriottica («Patriottismo era il nostro tema!», non si stanca di ribadire Ejzenštejn[8]), quello d'esordio, "Laggiù, laggiù lontano noi abbiamo infranto il nemico invasore", e l'altro, più avanti, "Levati tu, popolo russo!".

Con le due parti di *Ivan il terribile* Ejzenštejn muove un ulteriore, gigantesco passo avanti verso la sua maturazione espressiva, in parallelo con la riappropriazione del significato del retroterra nazionale-popolare (cioè dell'unità spirituale) della cultura del paese e con la metamorfosi, a essa connessa, del suo proprio linguaggio. Sono tanti – vedremo subito – i tratti che differenziano la forma filmica di *Ivan*, «tragedia atea»[9], dalla epopea

[7] Lukács, *Der historische Roman* [1937], in *Werke*, Bd. 6, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1965, p. 152 (*Il romanzo storico*, trad. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1965, p. 163).

[8] Ejzenštejn, *I miei film*, cit., p. 27.

[9] Per il senso di questa locuzione, importanti (pur se diversamente orientati) e da me qui tenuti presenti i lavori critici di G. Aristarco, *Ivan, una tragedia atea dello storico S.M. Ejzenštejn*, «Cinema nuovo», XXII, 1973, n. 223, pp. 192-9, e n. 224, pp. 269-78 (rist. nel suo volume *I sussurri e le grida*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 19-39); Amengual, *¡Que viva Eisenstein!*, cit., pp. 347 sgg. (con rinvio ad Aristarco nel cap. sui «Rapports avec le sacré», p. 513); R. Jurenev, *Sergej Ejzenštejn. Zamysly. Fil'my. Metod*, Iskusstvo, Moskva 1985-88, II, pp. 192 sgg. Ben documentate e circostanziate notizie d'archivio – a prescindere dalla loro fuorviante utilizzazione – si leggono ora nel capitolo su Ejzenštejn della monografia di M. Perrie, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Palgrave, Basingstoke 2001, pp. 149-78.

del *Nevskij*. Concettualmente essa affonda però le radici nello stesso campo di problemi formali, riassunti sopra, donde scaturisce anche il *Nevskij*; e del *Nevskij* condivide l'afflato patriottico ispiratore, tanto più sentito in un momento nel quale la minaccia fascista non è più soltanto una minaccia, ma rischia di trasformarsi in una trappola mortale per il paese. (Le *Memorie* dell'attore protagonista, Nikolaj Čerkasov, contengono brani toccanti circa il parallelismo spirituale che si genera tra «i profondi sentimenti patriottici del giovane Ivan IV» e quelli della lotta in corso dell'esercito sovietico contro l'invasione fascista.)

Naturalmente il divario cronologico dei due film incide a fondo sulla loro impostazione e sui loro risultati. Benché lo zar Ivan fosse da anni il «personaggio prediletto» di Ejzenštejn, sempre presente ai suoi pensieri, come egli ci assicura nelle *Memorie*, e benché lo scenario del film risulti per l'essenziale già terminato nella primavera del 1941, la sua realizzazione non può cominciare che il 23 aprile 1943. In un articolo apparso sulle *Izvestja* una settimana dopo Ejzenštejn chiarisce subito il proposito di fare del film l'espressione della crisi di sviluppo della Russia tramite la tragedia personale di Ivan, questo «poeta dell'idea statuale» del XVI secolo[10], la cui figura viene frattanto conoscendo nell'Urss una larga rivalutazione sia artistica (V.I. Kostylëv, Aleksej Tolstoj ecc.) che storiografica. Come primo zar assoluto, Ivan svolge per la Russia, tenuto conto della arretratezza del paese, la stessa funzione progressiva delle grandi monarchie assolutistiche occidentali, funzione del resto sempre riconosciutagli dalla storiografia sovietica (Platonov, Pokrovskij, Nečkina, Vipper, Bachrušin, Smirnov ecc.): quella di favorire il trapasso all'accentramento (in Russia, all'autocrazia) e al consolidamento politico nazionale, ossia la crescita – in forma tragica – del paese a Stato. Insieme con Elisabetta d'Inghilterra, Ferdinando il cattolico di Spagna, Luigi XI di Francia, Gramsci lo indica come colui che porta a realizzazione in Russia le idee di Machiavelli, «il teorico

[10] Cit. da R. JURENEV, *De l'histoire au film* (premessa all'ed. francese dello scenario di *Ivan le terrible I/II/III*, fasc. di «L'Avant-Scène/Cinéma», n. 50-51, 1965, p. 11), che alla formula fa ricorso anche nel suo *Sergej Ejzenštejn*, cit., II, p. 231.

degli Stati nazionali retti a monarchia assoluta»; e Perry Anderson, studioso dell'assolutismo, sottolinea come, tramite il sistema delle concessioni rurali, egli venga mutando stabilmente a favore della monarchia il rapporto di forza con la nobiltà dei boiari, e come venga modernizzando tutto il sistema amministrativo e fiscale[11]. A ciò appunto allude Ejzenštejn con la didascalia del prologo (di seguito ai titoli di testa della prima parte):

> Questo film racconta la storia dell'uomo che, nel XVI secolo, fu il primo a unificare il nostro paese: il granduca di Moscovia che, dei principati divisi, ostili, avidi di guadagno, fece un solo Stato possente; un capo militare che, a oriente come a occidente, accrebbe la gloria delle armate russe; un sovrano che, per assolvere a questi gravi compiti, fu il primo a cingere il suo capo della corona di zar di tutte le Russie.

Sarebbero – e per tanta parte sono – interrogativi critici mal posti quelli che sollevassero riserve sulla psicologia individuale dei personaggi o sulla esattezza della loro caratterizzazione storica (si pensi alla figura di Maljuta Skuratov, che il film presenta, contro il vero, come espressione dello spirito del popolo, oppure a quella dell'umanista principe Kurbskij, priva di ogni tratto, non che umanistico, anche umano). Le accuse rivolte a Ejzenštejn di scarsa cura per la verosimiglianza di fatti e personaggi potrebbero rivolgersi altrettanto ai suoi due grandi modelli culturali di riferimento, Shakespeare e Puškin. Con la loro stessa sovrana libertà creativa, con la loro stessa noncuranza nei confronti dei particolari, Ejzenštejn bada alla sostanza e al senso del conflitto, preoccupandosi della interiorità dei personaggi – come ogni vero drammaturgo – «solo in quanto sentimenti e pensieri si esprimono in fatti ed azioni, in un visibile rapporto di reciproca dipendenza con l'oggettiva realtà esterna», presa nella sua totalità (intensiva). Sono ancora parole del *Romanzo storico* di Lukács, il quale così prosegue:

[11] Cfr. A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1952, p. 47; P. ANDERSON, *Lineages of the Absolutist State*, NLB, London 1974, pp. 330-1.

> Il dramma, concentrando il rispecchiamento della vita nella rappresentazione di un grande conflitto, raggruppando tutte le manifestazioni della vita intorno a questo conflitto, ed esaurendole solo in questi rapporti con esso, semplifica e generalizza le possibili posizioni degli uomini di fronte ai loro problemi vitali. La creazione artistica si riduce alla rappresentazione tipica delle prese di posizione degli uomini e caratteristiche più importanti, a ciò che è indispensabile per il dinamico sviluppo scenico del conflitto, e quindi a quei *movimenti* umani, di carattere sociale, morale e psicologico, che danno origine al conflitto e in seguito lo risolvono. Ogni personaggio, ogni tratto psicologico di un personaggio che escano dalla necessità dialettica di questo nesso, della viva dinamica del conflitto, devono necessariamente apparire superflui dal punto di vista del dramma. Perciò Hegel definisce giustamente la composizione così determinante come «totalità del movimento»[12].

È vero: alterazioni psicologiche, inesattezze storiche o, più in generale, le "forzature" lamentate da Šklovskij (e con lui anche da tanti altri esegeti esteticamente poco comprensivi) ci sono sì nel film, ma non sono vizi che lo intacchino in alcun modo. La sua chiave estetica non sta lì. Come già di Aleksandr Nevskij, ma ora in chiave diversa, tragico-storica e non più epico-mitica, anche dello zar Ivan il regista fa un personaggio simbolo, ritratto simbolicamente. Trionfa con lui il senso preciso di quella componente in cui Lukács riconosce un presupposto del dramma storico, «vale a dire la missione concreta dell'eroe» (dell'«individuo storico-universale» nella accezione di Hegel): «l'eroe col suo comportamento nel dramma dimostra di avere questa missione e di essere capace di assolverla». «Ciò non implica – continua Lukács – una stilizzazione idealistica degli uomini e dei loro rapporti», ma solo il fatto che, «nel dramma, domina un'atmosfera molto più spirituale che nell'epica»; che esso riveste per sua essenza carattere pubblico; che la coralità, le scene popolari ecc. sono parte integrante della sua forma[13].

In più, di proprio, l'Ivan di Ejzenštejn si trascina dietro il fardello della specificità slava dell'autocrazia. Ogni suo impulso al-

[12] LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 108, 113 (trad., pp. 110, 116-7).
[13] *Ibid.*, pp. 153-4, 159 sgg. (trad., pp. 165, 171 sgg.).

l'azione porta impresso il crisma religioso. "Ciò che deve essere compiuto si compia", egli proclama di fronte al fedele Maljuta. "Dio deve essere il solo giudice e nulla avverrà senza il suo volere". E ancora, durante il suo ultimo colloquio con Aleksej Basmanov: "Il sangue reale è al di sopra di qualsiasi altro sangue che esista e la sua forza non deriva dalla terra ma proviene dal cielo... Non toccare il sangue reale e considera come sacra la stirpe alla quale io appartengo". (Già nella realtà storica scritti e discorsi di Ivan, così come ce li riferiscono i suoi biografi o si incontrano nell'epistolario, a esempio nelle lettere a Kurbskij, riflettono le idee di un sovrano intimamente devoto, mistico sino alla superstizione.) Gli orpelli della religiosità codificata dal cristianesimo ortodosso ne accompagnano da un capo all'altro, in un certo senso ne avvolgono, la tragedia. Essi esprimono, insieme, le tradizioni ataviche, con tutti i loro vincoli, i loro canoni decrepiti, e lo spirito nazionale, prepotente, attivo, che anima simbolicamente l'operosità dello zar sul terreno politico, in vista della 'redenzione' e unificazione di tutta la Russia. D'altronde, poiché l'autocrazia russa non cresce, come l'assolutismo occidentale, entro la dinamica dei contrasti tra potere feudale e nascente capitalismo, lo zar non dispone di una forza su cui far leva; egli si oppone con eguale violenza al mantenimento del particolarismo politico favorito dai boiari e alla trasformazione economica della società in senso protocapitalistico; solo nella rigida centralizzazione del potere, tanto economica che politica, egli vede una via di salvezza per la Russia.

Proprio da lì nasce la sua tragedia. Egli è bensì, altrettanto dell'eroe eponimo del *Nevskij*, un sovrano 'divino', la cui investitura non ripete validità se non dal crisma religioso della tradizione; ma in pari tempo il suo potere manca di contenuto, di un vero retroterra sociale, del supporto che l'assolutismo occidentale trova, per l'esercizio della sua funzione di equilibrio tra le classi, nella borghesia in formazione. Lo zar resta così 'solo', senza popolo; il film mostra come con il popolo non si giostri mai altro che una dialettica a distanza. Le lunghe file di popolo che nel finale della prima parte si recano a implorare il ritorno dello zar sul trono hanno lo stesso rilievo corale delle scene di popolo in Shakespeare o, meglio ancora, in Puškin: rilievo corale non

più certo semplicemente decorativo, ma, per via del diverso stadio raggiunto dalle lotte di classe, già concretamente drammatico, sebbene il dramma continui a svolgersi "in alto", tra i potenti, e non sia il popolo – non possa ancora essere il popolo – a prendere coscientemente in mano il proprio destino. Ciò appare tanto più chiaro dal momento del ritorno di Ivan nelle stanze del suo palazzo, con cui – dopo l'intermezzo della sequenza polacca alla reggia di Sigismondo – inizia la seconda parte, e il palazzo diventa il luogo unico della tragedia. Avendo il popolo ormai esaurito la sua funzione, esso scompare dietro le quinte (senza che ne scompaia però la funzione, la presenza simbolica). Non ci sono più, nella seconda parte, masse e processioni di popolo. La tragedia prende altro corso, con intimo ricambio drammatico. A figure come l'arcivescovo Pimen e l'invasato della prima parte subentra ora centralmente Filippo, il metropolita di Mosca; agli eserciti in campo e al popolo orante, il giuoco degli intrighi, i torbidi e le congiure di palazzo, la coorte di *opričniki* al servizio dello zar; Ivan, Efrosinija, il pretendente Vladimir, Filippo e i boiari divengono i protagonisti pressoché assoluti dell'azione, sul cui clima incombe a ogni passo, spietata, terribile, la repressione autocratica dello zar: "D'ora in avanti diventerò come voi mi avete voluto, come voi mi chiamate: il terribile!".

Nell'atmosfera, negli sfondi, nella composizione figurale e luministica delle immagini, dove le ombre soverchiano le luci e prevale il geometrismo delle linee (strisciamento dei personaggi lungo muri oscuri, Ivan disteso che si aggrappa alla veste talare di Filippo ecc.), lo stacco dai toni gioiosi dell'epopea appare totale. Siamo ormai, con l'*Ivan*, al di fuori e al di là degli schemi di elaborazione del *Nevskij*. Correlativo all'incupimento dei toni previsto e prodotto dal dramma è l'intensificarsi del rigore del linguaggio; o per dirlo altrimenti, consegue in via diretta dalle leggi formali interne dell'estetica che, nel trapasso dall'epopea (*Nevskij*) alla tragedia (*Ivan*), cambi il registro dei parametri compositivi, dei moduli filmici. Ejzenštejn è artista troppo consapevole per non dare a ogni nuovo problema formale che gli si presenti una risposta nuova. Le leggi formali del tragico gli impongono ulteriori mutamenti di linguaggio. Di contro alla vitalità, luminosità, ricchezza episodica praticamente senza limiti dell'epopea, priva in sé di un centro definito e di punti culminanti ultimativi, la tragedia – come si ricava dalle parole di Lukács citate sopra – procede discriminando; essa trasceglie e rappresenta sempre le vicende in forma concentrata, tale per cui la dinamica dei contrasti insorgenti tra le scelte precipiti via via verso il suo scioglimento: una forma estranea o sconosciuta all'epica. «È chiaro – commenta Lukács – che le proporzioni 'normali' della vita devono essere rispettate nell'epica in modo molto più rigoroso che nella drammaturgia, per cui non stupisce che i nuovi e particolari problemi formali emergano proprio nel dramma»[14].

Così avviene, *mutatis mutandis*, anche nell'Ejzenštejn di *Ivan*. Sintomatico infatti che sia esso, molto più che non il *Nevskij*, a determinare la svolta matura della sua carriera, lo scavalcamento interno della forma del periodo classico. Non la forma naturalmente va a fondo nel film, ma una determinata forma a vantaggio di un'altra, più consona alla sua materia. Ejzenštejn ha ben ragione di definirlo un «film che, per la metodologia del suo stile basato sul contrappunto di montaggio, pur continuando la tradizione iniziata dal *Potëmkin*, non solo se ne differenzia, ma rappresenta, per la sua natura audiovisiva, un passo in avanti anche rispetto all'*Aleksandr Nevskij*»[15]. Rientrando l'opera «nelle forme della tragedia», ed esigendo quindi essa «forme grandiose di realizzazione», «forme espressive monumentali», diventa inevitabile che il montaggio classico, a pezzi brevi, ceda il passo a una diversa articolazione, inaugurale di una fase nuova ("terza fase") della scrittura filmica. Sono, questi, rilievi di Aristarco (poggianti per altro su rilievi similari del regista):

> Le "cinefrasi", che non possono più essere brevi, si allungano proprio per suggerire, esprimere, dare un andamento lento, grave, solenne, pieno di drammatici interrogativi; numerosi in esse i campi medi e totali; d'altra parte i primi piani non sono pochi, tutt'altro: ma non c'è quasi mai il montaggio di pezzi brevi. Il film si struttura a blocchi ed ogni blocco si apre e si chiude con una punteggia-

[14] *Ibid*, p. 128 (trad., p. 135).
[15] EJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, cit., p. 310.

> tura cinematografica, la dissolvenza [...]. La lentezza di *Ivan* – le sue "cinefrasi" spesso lunghe – non corrisponde a staticità, anche se la dinamica è diversa da quella ejzenštejniana degli anni Venti[16].

Scansioni, cadenza, svolgimento drammatico ubbidiscono a questa interna esigenza di ritmo. E lì trovano il loro senso anche gli altri princìpi stilistici impiegati: i criteri di composizione plastica delle immagini, la profondità di campo, la disposizione dei personaggi nel quadro, i loro atteggiamenti ieratici, da tragedia antica, la straordinariamente funzionale resa degli interpreti, Čerkasov in testa.

Ivan il terribile segna una data nella storia del cinema. Esso salda in unità la maturazione soggettiva di un autore e quella oggettiva del mezzo atto a esprimerla. Dal modo in cui risulta plasmato il mezzo vengono prepotentemente alla luce le enormi doti creative di Ejzenštejn, la sua personalità di artista nel senso più alto, mai come qui tanto ricca ed esplosiva, incontenibile, capace di condurre all'apogeo, in una sapiente mistione di arte e cultura, la potenza espressiva del linguaggio filmico. La tensione rivoluzionaria donde promana la tragedia, la densità del tessuto e delle matrici di cultura (Shakespeare, Puškin, ma anche l'arte orientale, nella sequenza del ballo a corte) che la alimentano e la ravvivano si fanno, tramite il linguaggio filmico, potenza espressiva; è proprio questo linguaggio ricreato *ex novo* a favorire l'assorbimento, in una sintesi grandiosa, di tutto l'afflato, il pathos, il tormento creativo, non meno dei dilemmi e delle contraddizioni, di Ejzenštejn al punto estremo del suo sviluppo. La sua opera ultima sta, per valore, su un piano che non la cede in nulla alla classicità degli anni eroici. Da artista coerente, egli viene maturando con coerenza; viene cioè realizzando nei fatti l'auspicio – lo si ricorderà – da lui stesso formulato durante la crisi dell'avvento del sonoro: che la crisi, lungi dal sancire uno scacco per il cinema sovietico, ne preparasse piuttosto il rilancio a un più alto livello, sulla via della «lotta per l'innalzamento qualitativo della cultura cinematografica».

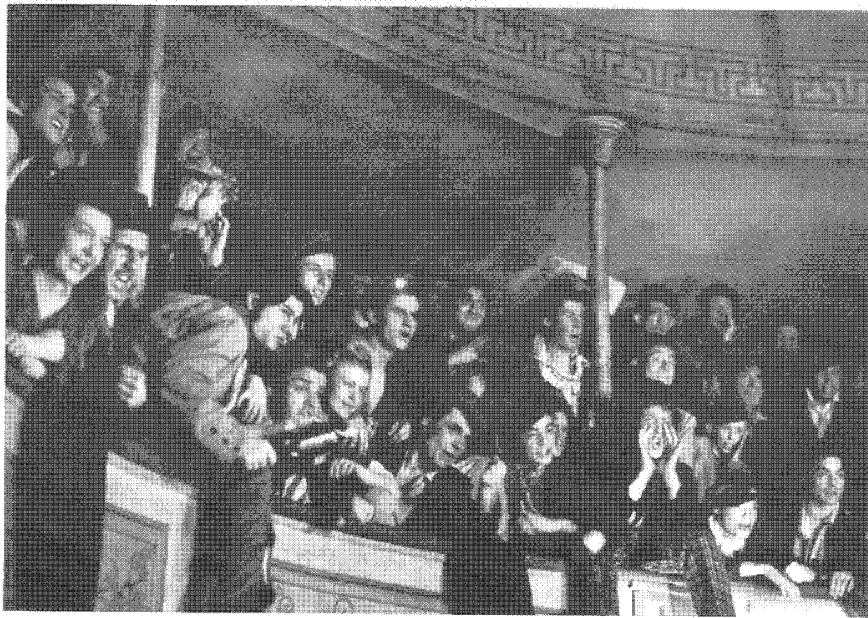
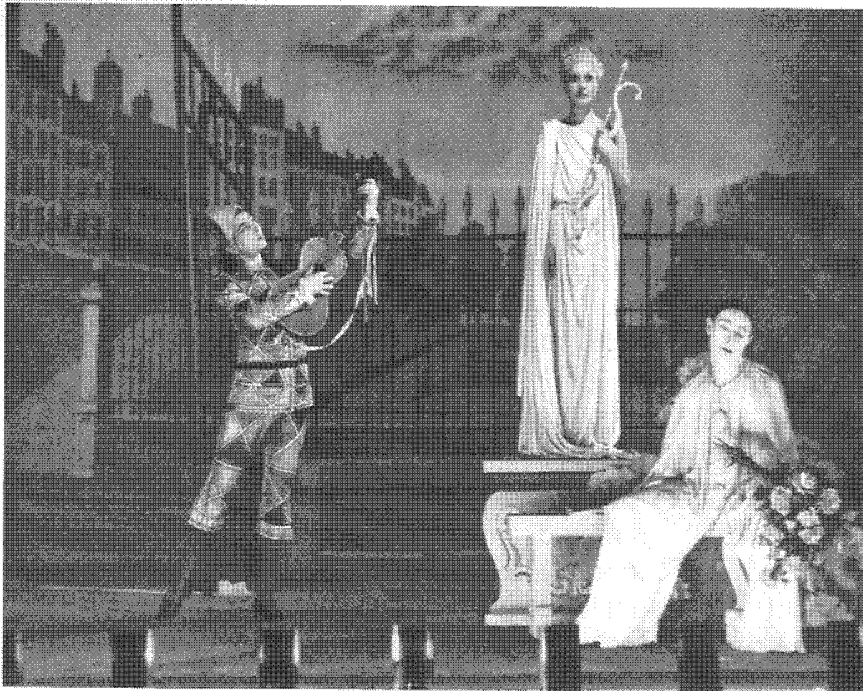
[16] ARISTARCO, *Ivan* (II), cit., pp. 275-6 (rist., p. 36)

XIII

TRA NOSTALGIE E ISTANZE DI RINNOVAMENTO

Non sempre e non dappertutto il cinema della "terza fase" si afferma con l'irruenza e la valenza artistica dei casi fin qui esaminati. In parallelo con gli svolgimenti e le trasformazioni impresse al linguaggio filmico da grandi personalità come Dreyer e Ejzenštejn, esso conosce altre trasformazioni, altre dislocazioni oscillanti tra nostalgie retrive e ansie di rinnovamento, altri fenomeni di metamorfosi linguistica o di *mélanges* colti tra il cinema e le altre arti (teatro, letteratura), rivolti ora all'indietro ora in avanti, ma di norma comunque formalmente assai più problematici. Anche questi fenomeni vanno ritenuti; anche di essi occorre dare conto. Qui naturalmente, come sempre, mi atterrò a una casistica ridotta all'essenziale, trascurando la rilevante quantità di esempi, presenti nelle cinematografie più diverse e nei più diversi campi, che sarebbero con altrettanto diritto riconducibili a essa.

1. *Laurence Olivier alle prese con Shakespeare.*

Nel delicato ambito dei rapporti tra teatro e cinema, che accompagna la storia del cinema pressoché dagli inizi, fin dall'epoca dei cosiddetti "film d'arte", un capitolo a sé formano le trascrizioni filmiche da Shakespeare. Vero che la più gran parte di esse sono artisticamente irrilevanti: o perché riducono il linguaggio filmico a mezzo solo decorativo e illustrativo, o perché puntano su questo decorativismo come fine in sé, piuttosto che non sul valore della parola dei testi, sdrammatizzando così il sen-

Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* (1943-44).

so della invenzione drammaturgica di Shakespeare. «A me sembra [...] – osservava una cinquantina d'anni fa Gabriele Baldini, grande esperto di letteratura shakespeariana – che la sola convenzione di linguaggio che il dramma elisabettiano e il cinematografo possono avere in comune sia nell'accento, posto e sottolineato in entrambi, del peso umano della parola»[1]: un peso, e determinante, che essa mantiene nello Shakespeare filmico di Laurence Olivier, soprattutto in *Henry V* (Enrico V, 1943-45), in *Hamlet* (Amleto, 1948) e in *Richard III* (Riccardo III, 1955).

Ciò che fa sì che l'impresa di Olivier, pur limitata quantitativamente e contenuta nel tempo, sia molto più che un semplice episodio nell'ambito del filone delle trasposizioni shakespeariane è il ruolo primario che vi giuoca il linguaggio filmico, meglio ancora: l'idea primaria di cinema che vi propone e vi fa valere Olivier. (Un solo caso parallelo le si può porre a fianco, quello dello Shakespeare di Orson Welles: altra – ma diversissima – impresa singolare, di cui tratterò a proposito dell'attività complessiva di quest'ultimo.) Olivier ha in mente un'idea di cinema precisa. Attore e regista di teatro, egli non solo si acclimata subito con il nuovo mezzo, ma vi sottolinea il ruolo centrale, organizzativo, del regista:

> Mi sono convinto, dopo aver fatto *Enrico V*, – si lascia andare a dire in una intervista del 1946 al «New York Times» – che sullo schermo si possono fare quasi tutte le cose che si possono fare sul palcoscenico, e che la maggioranza delle cose che non vi si possono fare sarebbe meglio non farle in alcun caso. Il palcoscenico è il mezzo dell'attore, perché è l'attore che ha il contatto con il pubblico e modella l'intero suo ruolo in conseguenza. Ma i film sono il mezzo del regista, e per la stessa ragione[2].

È solo un equivoco alimentato dal culto dello "specifico filmico" quello di proclamare la presunta "anticinematograficità" del lin-

[1] G. BALDINI, *Il peso della parola umana e le convenzioni drammatiche nel teatro di Shakespeare*, «Rivista del cinema italiano», III, 1954, n. 4, p. 16.
[2] Cit. da R.L. DANIELS, *Laurence Olivier: Theater and Cinema*, A.S. Barnes & Co./The Tantivy Press, San Diego-New York-London 1980, p. 99.

guaggio di Olivier. In realtà, vivendo e operando in una fase di sviluppo della storia del cinema già andata al di là dello "specifico", egli fa uso di forme di linguaggio altre da quelle del passato, più consone alla fase in corso; esplora e coltiva le potenzialità del cinema, calibrandole in vista della funzionalità del loro rapporto con il teatro, senza sopprimere i moduli teatrali dei testi che egli viene ricreando (convenzioni da palcoscenico, stilizzazioni scenografiche ecc.), ma anche senza affatto rinunciare alle peculiarità del mezzo filmico usato; mette sì insomma il cinema al servizio del teatro, ma in modo tale che questo 'servizio' si ritorce indietro sul mezzo, valorizzandolo nella sua propria autonomia, certo ormai molto diversa da quella dello "specifico" di un tempo. Al centro campeggia il valore dei testi, e segnatamente di quei passi dei testi, come il coro iniziale dell'*Enrico V*, da cui emerge con più ostentazione la finzione del drammaturgo, il suo «orgoglio di poeta di teatro» (per Olivier, di regista di cinema): quel suo sentirsi un «semplice mezzo» in un «gran numero», cioè le sue «facoltà di mago, che crea tutto un mondo fantastico aggiungendo gli uni agli altri i piccoli sgorbi delle cifre, i modesti simboli della parola»: lasciando che valgano – prevalgano – anche sullo schermo «il peso e il suono umano della parola poeticamente atteggiata»[3].

Da questa precisa e peculiare idea di cinema discendono due conseguenze principali. In primo luogo, il libero comportamento di Olivier verso le sue fonti, i testi di partenza, che egli sfoltisce e rimaneggia disinvoltamente in misura anche massiccia (giustapposizioni tra drammi diversi, imprestiti da un dramma al-

[3] Cfr. ancora, di G. BALDINI, la prefazione alla sua edizione di W. SHAKESPEARE, *La cronaca di re Enrico V*, Rizzoli, Milano 1955; *Il peso della parola umana*, cit., p. 18; e *Osservazioni sul "Riccardo III" di Shakespeare e di Olivier*, «Bianco e Nero», XVIII, 1957, n. 1, pp. 48-56. Molto utile il materiale raccolto da H.M. GEDULD, *Filmguide to "Henry V"*, Indiana University Press, Bloomington-London 1973; e molto buoni gli studi – che pure qui tengo presenti – di A. DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1988, pp. 26-82; *The Shakespeare Films of Laurence Olivier*, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, ed. by R. Jackson, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2000, pp. 163-182.

l'altro, inserimenti visivi di fatti nei drammi solo narrati, tagli o interpolazioni o spostamenti di intere scene, riduzioni e talora addirittura soppressioni di personaggi: grave, in *Riccardo III*, almeno quella di Queen Margaret, vera deuteragonista del dramma, gravissime le numerose dell'*Amleto*); in secondo luogo, l'uso rigorosamente funzionale degli espedienti e mezzi filmici (carrellate, panoramiche, gru, profondità di campo, montaggio senza taglio), in vista della resa espressiva di un certo conflitto drammatico o di una certa atmosfera, e il dominante, studiatissimo pittoricismo, che si rifà a illustrazioni tratte da manoscritti medioevali e da storie e calendari d'epoca: a esempio, nell'*Enrico V*, dalle storie di Froissart, dal *Book of Hours* ecc.

Per l'inquadramento e la giusta comprensione dei problemi di linguaggio dei quali sto discorrendo, non va trascurato che proprio l'*Enrico V*, questa grande «epopea nazionale», questo «dramma intensamente patriottico» (come lo considera e lo descrive tutta la storiografia britannica), segna il debutto di Olivier in quanto regista di cinema. Cominciato il 6 gennaio 1943, esso viene portato a termine il 12 luglio 1944, quattro settimane dopo lo sbarco delle truppe alleate in Normandia. Olivier vi lavora dunque più o meno nelle stesse circostanze di tempo e, ciò che più importa, nello stesso clima spirituale in cui la Francia vede Carné e Prévert impegnati a realizzare *Les Enfants du Paradis* e Ejzenštejn va realizzando nell'Urss invasa *Ivan il terribile*: paralleli, entrambi, spesso avanzati dalla letteratura critica (quello con Ejzenštejn, sulla traccia della stessa autobiografia di Olivier, *Confessions of an Actor*, da critici come Geduld, Davies, Anthony Holden, James Chapman, Ian Christie ecc.[4]), per altro proponi-

[4] L. OLIVIER, *Confessions of an Actor*, Weidenfeld and Nicolson, London 1982, p. 162 (dove Ejzenštejn viene definito «our Master of All»). Cfr. GEDULD, *Filmguide to "Henry V"*, cit., p. 19; DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays*, cit., p. 27; A. HOLDEN, *Olivier*, Sphere Books, London 1989, p. 213; J. CHAPMAN, *Cinema Propaganda and National Identity: British Film and the Second World War*, in *British Cinema, Past and Present*, ed. by J. Ashby/A. Higson, Routledge, London/New York 2000, pp. 202-3; I. CHRISTIE, *Censorship, Culture, and Codpieces: Eisenstein's Influence in Britain during the 1930s and 1940s*, in *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, ed. by A. LaValley/B.P. Scherr, Rutgers University Press, New Brunswick NJ-London 2001, pp. 114-16. Il parallelo dell'*Enrico V* con le vicende della seconda guerra mon-

bili solo nel senso molto generale che, tutti loro, come anche Dreyer, Visconti e gli altri maestri attivi in questa nuova fase storica del cinema non usano più la stessa lingua e le stesse procedure filmiche usate dai classici nella fase precedente.

L'*Enrico V* gli offre uno spunto eccellente per saldare, nel frangente della guerra, le potenzialità espressive del cinema con quelle della finzione teatrale, e le due insieme con la realtà storica. Lo fa notare lui stesso in un intervento del 1946, *The Filming of "Henry V"*, scritto per un *souvenir program*:

> Scenari vasti, velocità, fulmineo cambiar di scena: questo è l'invito al cinematografo. Se a questo si aggiunge che l'*Enrico V* è dominato dallo spirito invincibile del popolo inglese, ed è ispirato all'unione che tutti stringe nell'ora del pericolo, si comprende perché esso sia stato scelto come argomento di una pellicola, e come per esso si siano affrontate e risolte innumerevoli difficoltà d'arte e di tecnica[5].

Per sottolineare questa unità dello spirito nazionale britannico nell'ora del pericolo, Olivier ferma l'attenzione, in apertura, sul pubblico del Globe, il teatro per il quale l'*Enrico V* è scritto, e dove anch'egli, Olivier, fa recitare e svolgere il dramma, alla diretta presenza del pubblico (si ricordi il dialogo tra l'arcivescovo di Canterbury e gli spettatori, accompagnato dalle risate di questi ultimi allorché sentono delle disavventure di Falstaff). Con tutto il primo atto e il secondo, che non si discostano dal palcoscenico del Globe, Olivier mantiene in vita la finzione accennata; ci fa così guardare e giudicare come guardava e giudicava il pubblico elisabettiano. L'aprirsi e il chiudersi dell'occhio della *camera*, i suoi andirivieni, i suoi lunghi e spaziosi movimenti ubbidiscono a un piano prestabilito, secondo i suggerimenti, anzi il dettato stesso del testo: "Colmate con il vostro

diale è immediato anche per quegli storici, come A.L. ROWSE (*Shakespeare the Elizabethan*, Weidenfeld and Nicolson, London 1977, p. 19; *Shakespeare's Globe: His Intellectual and Moral Outlook*, Weidenfeld and Nicolson, London 1981, p. 77), che pure non menzionano la versione filmica di Olivier.

[5] L. OLIVIER, *Nascita dell'"Enrico V"*, «Sequenze», I, 1949, n. 2. Per il *Riccardo III* utilizzo anche, più oltre, l'intervista da lui rilasciata a R. MANVELL, *Parlo e mi confido alla macchina da presa*, «Cinema», XV, 1956, n. 158, pp. 1072-74.

pensiero le nostre lacune", recita il coro del prologo (che ha qui e in seguito, come rileva la critica, una «dimensione epica», una funzione di raccordo tra svolgimento narrativo e sfondo teatrale); "di un uomo che vedete fatene mille e createvi un imponente esercito; se parliamo di cavalli, immaginate di vederli realmente stampare gli zoccoli sul terreno molle che ne riceve le impronte". E il coro del secondo atto, sempre rivolto al pubblico: "Pazientate e rimedieremo alla difficoltà della distanza e condenseremo l'azione". Ed ecco un carrello all'indietro e una dissolvenza, l'ampiezza del campo si estende oltre il teatro, da Londra passiamo a Southampton. Più avanti, nella splendida sequenza della battaglia di Azincourt, il film mostra realmente i cavalli in corsa e, meglio o almeno più agevolmente che non il teatro, condensa l'azione e rimedia «alla difficoltà della distanza».

Rispetto all'*Enrico V*, la funzionalità dei mezzi filmici si accresce ancora in *Amleto* e *Riccardo III*, sebbene non vi crescano nella stessa misura, anzi si riducano, i risultati qualitativi. Guido Aristarco ha insistito sui peculiari valori della 'fotogenia' dell'*Amleto*, «traduzione» da Shakespeare – egli sostiene – di un genere tutto particolare: dove il regista rimane, per un verso, ossequiente al dialogo, alla parola del dramma, ma per l'altro integra di continuo il teatro con l'esperienza cinematografica, cioè appunto con la funzionalità dei mezzi filmici, a esempio dei movimenti della *camera*. Così – scrive – avviene che

> in *Hamlet*, carrellate, panoramiche e gru non sono elementi decorativi, ma quasi sempre essenziali. Nella sequenza della rappresentazione a corte, e in parte in quella del duello, le panoramiche assumono un valore descrittivo e lentamente analitico, scoprendo visi (messi in primo piano, tra l'altro, dalla profondità di campo) che sono specchi di sentimenti: si veda in particolar modo quello del re dopo la rappresentazione del suo delitto. E il continuo oscillare della *camera* intorno al principe di Danimarca suggerisce i dubbi e le incertezze di questi: la sua 'pazzia'[...]. In altre parole, carrellate, panoramiche e gru si identificano con l'atmosfera della tragedia: esse assumono un valore di metafora e di simbolo. In tutto questo *Hamlet* raggiunge una fusione fra le due tecniche: quella teatrale e quella cinematografica; entrambe si integrano per raggiungere la

> traduzione accennata. Traduzione [...] che è anche una 'variazione': la traduzione di un testo, come avverte Croce, «è una 'variazione' e, se bella, una nuova opera d'arte»[6].

Dove sta allora la superiorità dell'*Enrico V* rispetto ai film che gli fanno seguito? Aristarco risponde (in pagine, si noti, scritte prima del *Riccardo III*, ma che l'autore non modifica neanche dopo la sua comparsa):

> Non in un maggior valore cinematografico comunque inteso, e neppure nel fatto in se stesso che Olivier, questa volta, si sia servito del colore [...]. La superiorità di *Henry V* film su *Hamlet* film è [...] da ricercare su un piano diverso [...]: e precisamente nel fatto che la traduzione di Olivier, anche se in parte aristocraticamente aggraziata (la quale cosa deriva dalla scuola dell'"Old Vic" cui egli appartiene), è nel primo più rigorosa dal punto di vista umanistico, più fedele al testo poetico [...]. E il rigore umanistico e spirituale dimostrato da Olivier in *Henry V* è determinante nell'ambito di una impostazione linguistica e formale quale è appunto quella cui il regista-attore si affida: nell'ambito, cioè, di una 'traduzione' crocianamente intesa[7].

Gli stessi argomenti possono essere fatti valere per il *Riccardo III*, sotto il profilo stilistico più maturo dell'*Amleto* (con cui ha paradossalmente, si è fatto notare da Davies[8], maggiori parentele che non con la *history* monarchica contigua, l'*Enrico V*), anche se il suo contenuto e la sua struttura drammaturgica non consentono una 'traduzione' dal linguaggio altrettanto mobile e articolato. La figura di Riccardo non ha in sé più nulla del patriottismo eroico di Enrico. Genio del male, egli attraversa fasi opposte, incorre in disposizioni d'animo contrastanti, è eroe e vile a turno alterno. La notte che precede la battaglia di Bosworth non trova in lui un so-

[6] G. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film* [1951], Einaudi, Torino 1960[3], p. 347.

[7] *Ibid.*, pp. 350, 352. Di ARISTARCO si veda anche, sul *Riccardo III*, il capitolo «Olivier e il "diritto del prestito"», nel suo volume *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 381 sgg.

[8] DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays*, cit., pp. 65-6.

vrano, come è Enrico prima di Azincourt, compreso dei suoi doveri di monarca, intento a un pacato dialogo con la sua coscienza, ma gli suscita le paure e le inquietudini del furfante che la coscienza teme e fugge, oppresso dalla terribile visione dei fantasmi delle sue vittime ("Oh, Ratcliff, io ho sognato un sogno spaventoso... Per l'apostolo Paolo, le ombre stanotte han messo più terrore nell'animo di Riccardo che non farebbe la sostanza di diecimila soldati armati a tutte le prove e guidati da quello sciocco di Richmond"); e il mattino successivo, quando l'affaccendamento per i preparativi di battaglia gli fa ritrovare un po' dell'animosità perduta (Olivier elimina qui la sua allocuzione ai soldati), si consola proprio mettendo da parte gli scrupoli di coscienza: "I nostri sogni pettegoli non ci sbigottiscano gli animi! La coscienza non è che una parola usata dai codardi, inventata dapprima per tenere i forti in soggezione".

Ora, come si comporta Olivier di fronte a queste diversità del tessuto della materia, che richiedono altresì, ovviamente, diversità nello stile della composizione? quali soluzioni formali alternative adotta? Allo scopo di salvaguardare anche qui quei princìpi di unitarietà e omogeneità di costruzione, che formano senza dubbio un requisito, oltre che un pregio, dei suoi film shakespeariani in genere, egli assume qui verso Shakespeare la stessa posizione di acquiescenza già assunta da quest'ultimo, per il *Riccardo III*, verso Marlowe: si serve cioè del protagonista come chiave unitariamente esplicativa. (Di «atteggiamenti e tonalità marloviane» del *Riccardo III* la critica shakespeariana parla pressoché concorde.) Il duca di Gloucester, Riccardo, spadroneggia a tutto campo, cancella gli interlocutori. Se con i suoi cori l'*Enrico V* esprime un invito a tempi e spazi distanti, puramente immaginari, che subito il cinema converte in reali, nel *Riccardo III* l'invito viene non più dai cori ma dai monologhi del protagonista, perché il protagonista stesso qui è coro e fa nei suoi monologhi (svolgenti appunto la stessa funzione narrativa dei cori dell'*Enrico V*) «un numero insolito di metafore tratte dal linguaggio teatrale», come osserva John Middleton Murry nel suo profilo shakespeariano. Murry dice:

> La predominanza delle metafore teatrali in questo dramma deriva senza dubbio in parte dalla presentazione 'ingenua' dello stesso

> protagonista. La figura di Riccardo III è concepita come quella di un ipocrita, nel senso etimologico del termine: di un attore che si dà premura di introdurre il pubblico dietro le quinte, prima di fare la propria apparizione sul palco[9].

Solo che ora i monologhi-cori del protagonista, esposti frontalmente al pubblico, non riguardano più, come nell'*Enrico V*, il pubblico ristretto, 'finto', del Globe, ma noi stessi pubblico del film. La finzione viene ampliata a raggio; lentamente la *camera* si stacca dalla disposizione frontale e con un movimento laterale o all'indietro viene scoprendo l'ambiente circostante, sempre per altro sotto forma di ambiente teatrale, da palcoscenico. L'omogeneità cercata è in definitiva proprio il risultato di questa costruzione interna; non a caso Olivier sostituisce «scene composte» alle infinite dissolvenze che sarebbero occorse per i passaggi continui dalla reggia all'abbazia di Westminster e alla Torre, riducendo così al minimo le differenze, in cui non crede, tra soluzioni cinematografiche e teatrali. Ciò spiega altresì l'impiego, anche nel film, del «meditato artificio» delle metafore sceniche di cui per il dramma parla Murry:

> Le metafore sceniche del dramma indicato si riferiscono ad un palcoscenico astratto: il pubblico non vi è chiamato in causa, ed esse si richiamano ad una ideale rappresentazione che non dipende in alcun senso affatto dal concreto uditorio, e che potrebbe svolgersi a sala vuota. Il dramma è, per dir così, una forma intellettuale; non un fatto umano[10].

In questo senso la composizione filmica di *Riccardo III* risulta perfettamente funzionale al suo disegno. Con l'ausilio guida dei monologhi, essa sfrutta fino in fondo i mezzi e i materiali che Olivier considera cinematografici per antonomasia, movimenti e oscillazioni della *camera*, analogie figurative, spazi, esterni, campi lunghi. Si guardi a come viene impostata dall'inizio la visione

---

[9] J.M. MURRY, *Shakespeare* [1935], trad. di F. Lo Bue, Einaudi, Torino 1953, pp. 125-126.
[10] *Ibid.*, p. 127.

prospettica dell'opera, a come ne vengono via via sdipanate le articolazioni, a come vi vengono risolti i problemi della figurazione, del luminismo, del chiaroscuro, del colore. "Sonate, trombe e tamburi", comincia re Edoardo nel prologo (ricavato dall'ultima scena della terza parte dell'*Enrico VI*). "Addio, amari affanni: poiché qui, spero, comincia la nostra durevole gioia". I festosi colori della cerimonia di incoronazione cedono il campo all'amaranto e al marrone (predominanti anche negli abiti indossati dal duca) della sequenza successiva, che segna il passaggio dall'*Enrico VI* al *Riccardo III*: un grande portone della reggia si spalanca, lasciando scorgere a fondo campo il duca. Questi, gobbo e deforme, claudicante, si stacca dal fondo e si avvicina alla *camera*, per il celebre, lunghissimo monologo d'apertura ("Ecco che l'inverno dei nostri scontenti si fa, per questo sole di York, gloriosa estate"), accorpato nel film con passi e frammenti di altri monologhi, e riveduto sulla falsariga dei ritocchi settecenteschi di Colley Cibber e David Garrick; al termine del quale Riccardo si accosta a un'altra porta, la apre e ci immette così *in medias res*, nel pieno delle fosche vicende con cui ha inizio la tragedia: i funerali di re Edoardo, la seduzione di Lady Anne, la resa dei conti con Clarence ("Clarence, attento, tu mi rubi il sole": battuta aggiunta rispetto all'originale), tutte sequenze che Olivier imposta e risolve, di nuovo, con mezzi pittorico-filmici. Ecco allora spuntare l'ombra di Riccardo, che si prolunga combinandosi poi con altre ombre: quella di re Edoardo, quando Riccardo trama per insinuargli dei sospetti su Clarence, e quella di Buckingham, vero "oracolo" e "profeta" e "concistoro del buon consiglio" per Riccardo.

Che, come nell'*Enrico V* dopo i primi due atti, anche qui i monologhi fissi, da palcoscenico, tendano poco per volta a lasciar posto allo svolgimento delle vicende reali non modifica nella sostanza la struttura dell'opera. Là come qui la finzione teatrale domina sino alla fine; tanto è vero che Olivier la esibisce senza discontinuità e senza remore nella scenografia, dove, «per vedere il muoversi degli avvenimenti con l'occhio del pittore» (parole sue), egli decide «di abolire i modelli solidi e di dare sfondi dipinti in piano»; e che, correlativamente al senso di questo impianto scenografico, egli usa in forma studiata il colore,

espandendolo e raddensandolo come su una tavolozza pittorica, con effetti talora stupefacenti. Si veda ancora la sequenza della sala del trono (scena III del IV atto del dramma), introdotta dal breve monologo di Riccardo, riassuntivo di tutti i misfatti compiuti ("Il figlio di Clarence l'ho fatto rigorosamente rinchiudere; sua figlia l'ho maritata a persona di basso rango; i figli di Edoardo dormono nel seno di Abramo; e Anna mia moglie ha detto buona notte a questo mondo"). Qui un movimento in tondo della *camera* accompagna Riccardo, che, dopo le parole ammonitrici di Stanley circa il prossimo sbarco delle truppe di Richmond, deciso a strappargli la corona d'Inghilterra, si avvinghia disperatamente al trono; subito di seguito un rapido carrello all'indietro scopre la nudità della sala, dentro la quale irrompono i messi ad annunciare, uno via l'altro, la calata in armi di Courtney, di Exeter, dei Guildfords, e poi la caduta e la cattura del 'traditore' Buckingham. L'armonia formale qui raggiunta è pittorica, prima ancora che cinematografica: si osservino il chiaroscuro ombreggiato delle fiaccole, i rosa, i blu, le combinazioni che essi determinano con i toni di colore crudi e oscuri della sala: combinazioni paragonabili, proprio per il loro equilibrio armonico, a quelle contemporaneamente ottenute da G.R. Aldo e Robert Krasker in certe sequenze notturne del *Senso* di Visconti.

Tutte le descrizioni che sono venuto schizzando, tutti i rilievi e i commenti fatti confermano in pieno quanto anticipavo in apertura riguardo al linguaggio cinematografico di Olivier. Non la sua cinematograficità come tale può venire messa in questione. In questione viene piuttosto la natura del suo statuto e la posizione storica che essa occupa. Come il Dreyer maturo, come il secondo Ejzenštejn, anche Olivier 'scrive' – certo a un livello qualitativo senza confronto possibile con l'elevatezza di quello dei due maestri – in modo tale che la sua scrittura non si lascia più inquadrare entro gli stilemi consolidati, le formule dello "specifico". La differenza di qualità con i maestri sta in ciò, che, rispetto allo snodo evolutivo del linguaggio filmico, i film shakespeariani di Olivier non agiscono attivamente, non danno apporti innovativi. I loro pregi linguistici sono altrettanto netti dei loro limiti. Essi documentano e registrano bene, dal di fuori, una data situazione; forniscono una testimonianza, colta e importante, della crisi di trapasso del cinema in quella sua fase. Nessuno ne può mettere in dubbio l'ingegnosità compositiva; ma si tratta appunto solo di ingegnosità, cioè del frutto – formalmente irreprensibile – di una cultura aristocratica, di fine tradizione, chiusa entro i limiti del proprio tradizionalismo e aristocraticismo: quell'aristocraticismo, già rilevato da Aristarco, che pesa in ultima istanza negativamente sulla qualità delle 'traduzioni' di Olivier, impedendogli di abbattere le barriere che ancora lo separano dalla creatività in senso proprio, dalla elaborazione di un linguaggio d'arte autonomo.

2. *Carné e Prévert sul "boulevard du crime".*

Come risulta già dai casi testé discussi (Dreyer, Ejzenštejn, Olivier), la fase centrale della guerra appare nel cinema – compreso il cinema ad alta qualità d'arte – densa di metafore allusive così potenti, di richiami storico-allegorici così insistiti, che sarebbe impossibile fingere di non vederli o sbarazzarsene con una alzata di spalle, come semplici coincidenze. Dreyer lavora a *Dies iræ* sotto l'occupazione nazista della Danimarca; Ejzenštejn comincia la lavorazione di *Ivan il terribile* durante la primavera del 1943, a ridosso della vittoriosa controffensiva sovietica di Stalingrado; Olivier mette mano all'*Enrico V* già nel gennaio dello stesso anno, portandolo a termine l'anno seguente, poco prima dello sbarco alleato; a metà agosto è la volta, nella Francia occupata, della coppia Carné e Prévert, i quali, reduci dalle loro esperienze in comune della seconda metà degli anni '30, intrise di cupo pessimismo, e dall'intermezzo evasivo, insignificante, di *Les Visiteurs du soir* (L'amore e il diavolo, 1942), avviano il loro capolavoro, *Les Enfants du Paradis* (Amanti perduti, 1943-45: versione italiana così scorciata e sconciata da rendere il film irriconoscibile, criticamente ingiudicabile). Quest'ultima opera merita tutte le attenzioni del caso: non solo per le sue qualità intrinseche, inconfrontabili anche con quelle dei migliori risultati fin lì ottenuti da Carné e Prévert, ma perché, in ragione delle circostanze reali e spirituali che ne determinano la genesi e ne contrassegnano la fattura, essa è destinata a restare un *unicum* nella

carriera dei suoi autori (segnatamente per Carné come regista): la vetta, l'apogeo di questa carriera, e insieme il punto d'inizio di un declino irreversibile. (Nella storia dell'arte accade si diano circostanze tali per cui le opere che ne scaturiscono non ammettono alcun seguito né continuità di alcun tipo da parte dei loro creatori: Manzoni, con *I promessi sposi*, si trova in una circostanza del genere.)

Mai genesi filmica è apparsa altrettanto problematica. La sfavorevolezza della situazione esterna le si ritorce subito contro. Un paese sotto occupazione, ostacoli di censura, lunghe e travagliate vicissitudini produttive, difficoltà pratiche di ogni genere, anzitutto la penuria delle materie prime, tanto più gravosa in un film dove le esigenze di ricostruzione storica, la fastosità dell'apparato scenografico, dei costumi ecc., ne avrebbero piuttosto richieste a dovizia. Le riprese del film, già complicate per loro conto, subiscono più volte interruzioni, ritardi, aggiornamenti a causa di incidenti, di veri o falsi allarmi bellici, di ordini e contrordini ministeriali. Cominciate il 16 agosto, interrotte dopo solo tre giorni per via delle conseguenze dello sbarco alleato in Sicilia (10 luglio 1943), riprendono faticosamente a Parigi, tra mille nuove difficoltà, nel novembre dello stesso anno, per spostarsi qualche mese dopo (febbraio 1944) a Nizza, dove terminano – senza però essere del tutto completate – alla vigilia dello sbarco alleato in Normandia (giugno 1944); ma il lancio del film, dopo i ritocchi necessari, non avrà luogo che il 9 marzo 1945 al Palais de Chaillot di Parigi.

Come non è un caso che *Les Enfants du Paradis* sorga contemporaneamente a *Enrico V*, nella situazione travagliata degli anni di guerra, così non lo è neppure l'affinità della loro forma di opere corali e teatrali, che proprio dello schema della rappresentazione teatrale (il sipario all'inizio e alla fine degli 'atti', il pubblico rumoreggiante) si avvalgono per istituire un rapporto diretto del teatro con il suo retroterra umano, con gli spettatori. È per gli spettatori del Globe di Londra che si recita l'*Enrico V*; è per gli "enfants du paradis" del Théâtre des Funambules, a Parigi, che prodigano la propria arte l'attore Frédérick Lemaître e il grande mimo Deburau, nel film Baptiste. Altrettanto che in Olivier, tuttavia, – va rilevato subito – il pubblico di Carné non

diventa "popolo" in senso storico-sociale, così come del resto mai davvero popolare il cinema di Carné si era mostrato in precedenza, neanche all'epoca del Fronte. Chi conosca il profilo ideologico della figura e della carriera del regista non ha motivo di stupirsi circa la sua sordità per questo lato della faccenda. (Qualche motivo di stupore potrebbe semmai ingenerarlo Prévert, se non si fosse a giorno del carattere sempre puramente intellettualistico del suo 'impegno'.) Di famiglia artigiana, figlio di un falegname, Carné appartiene a quello strato di piccola borghesia filistea poco ben disposta per principio verso gli interessi pubblici; diciamo, incline a tenersi in disparte o a defilarsi dalle grandi questioni del giorno, restia a mescolarsi con i contrasti del reale in movimento. Se personalmente egli non resta del tutto insensibile a certi valori, se avverte e respinge, con l'uomo medio, l'intollerabile stato di oppressione della vita quotidiana sotto la dittatura, non va però mai, né nella vita né nella carriera, molto al di là di questo. Non solo è tra i pochissimi registi francesi allora attivi (insieme con Grémillon e gli ormai avvizziti Gance e L'Herbier) a non scegliere la via dell'esilio, ma nessuna reazione esplicita scuote la sua attività nella Francia occupata; con l'uomo medio egli, piuttosto che reagire, soffre tacendo.

Ora la giusta comprensione e valutazione critica di *Les Enfants du Paradis* esigono si tenga conto della duplicità dei presupposti, oggettivi e soggettivi, di cui si è fin qui discorso. Essi inquadrano, senza però determinarlo, il campo di fattori, vettori e valori entro cui il film si muove, risentendone ma, al tempo stesso, esibendo un suo statuto proprio, cioè appunto le caratteristiche di un *unicum* eccezionalmente configurato. Già il progetto del film sta all'insegna della concrezione spontanea, dell'organicità intrinseca del suo venire in essere. Significativo che nelle memorie Carné, parlando del lavoro svolto con Prévert quando i due si accingono per la prima volta a metter mano e a dare forma al materiale preparatorio raccolto, usi la espressione «Ça venait!»[11]; e che del perfetto accordo intercorso tra le così

[11] M. CARNÉ, *Ma vie à belles dents. Mémoires* [1979], ed. ampliata l'Archipel, Paris 1996, p. 182.

diverse personalità dei due per tutto il periodo del lavoro in comune (stesura dello scenario, rifinimento dei particolari, approntamento della realizzazione) si disponga di numerose attestazioni autentiche da entrambi i lati[12], le quali non sembrano lasciare dubbi.

Parimenti riconosciuta, nella storiografia, l'accuratezza della documentazione[13]. Il film è il risultato di ricerche attente sullo sfondo ambientale dell'epoca, che rimanda genericamente alla Francia della tarda Monarchia di luglio, e sull'identità dei personaggi e delle vicende che lo animano, pur senza rapporti stretti né troppo precisi, in entrambi i casi, con i fatti, senza scrupoli di esattezza né circa l'ambientazione né circa vicende e personaggi. Da baricentro scenografico fa il Boulevard du Temple, luogo allora famoso per i teatri e altri generi di spettacolo, ribattezzato, per via dei sinistri misfatti reali e spettacolari usi ad accadervi (come del resto comprovano le vicende del film stesso), "boulevard du crime". Con riferimento alla sequenza iniziale, lo scenario ne descrive così le componenti visive: «Sa grande cohue, son grand charivari, ses badauds, ses cafés, ses théâtres, ses bateleurs, ses jolies filles, ses brillants équipages, ses dandys, ses marchands ambulants, ses gargotes en plein vent, sa pègre, ses manèges d'enfants...». Ma, ripeto, non è l'esattezza documentaria che conta. Tra realtà e finzione corrono lungo tutto il film rapporti ambigui. Lo spettatore viene immesso fin da subito entro un mondo artificiale, il mondo del teatro; in ogni caso gli eventi cui assiste sono non eventi storici reali ma prodotti, puramente immaginari, della finzione artistica. La stessa cosa vale per i personaggi. Anch'essi, tranne un solo caso, per altro centrale (la figura di Garance), derivano bensì da attente ricerche sulla loro storicità, ma nel film si comportano poi del tutto liberamente, in base alle leggende popolari tramandate, non a regole di psicologia, biografia, verosimiglianza ecc. Conta qui insomma, di nuovo, solo la loro verosimiglianza artistica.

[12] Cfr. in special modo quelle loro del 1945-46, ultimamente riprodotte da B. CHARDÈRE, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Le Castor Astral, Bordeaux 2001, p. 209.

[13] Qui mi servo soprattutto di E.B. TURK, *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 1989, pp. 219-343; G. SELLIER, *Les Enfants du Paradis/Marcel Carné, Jacques Prévert*, Nathan, Paris 1996; J. FORBES, *Les Enfants du Paradis*, British Film Institute, London 1997. Per lo scenario e i dialoghi del film mi attengo a M. CARNÉ/J. PRÉVERT, *Les Enfants du Paradis*, fasc. di «L'Avant-Scène Cinéma», n. 72-73, 1967. Una elegante edizione 'visiva' dello scenario, composta solo di fotogrammi e dei dialoghi essenziali, è posteriormente apparsa da Balland, Paris 1974.

Neanche il coro degli "enfants du paradis" riceve una caratterizzazione e una fisionomia definite. Come avvertivo sopra, per Carné il pubblico non è popolo. È solo un aggregato di "gente semplice", istintiva e sognatrice, – proprio le qualità che in esso, come in Garance, Baptiste umanamente più apprezza: "Et pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime. Je les connais; leur vie est toute petite mais... ils ont de grands rêves". Analoga la 'semplicità' dei sentimenti di Garance: "C'est tellement simple, l'amour!.. Je ne suis pas belle, je suis vivante, c'est tout... Une bien petite lueur... Le public n'est pas compliqué". Ma proprio grazie alla vitalità di questa massa indistinta che è il pubblico, grazie a questa immediatezza di sentimenti, Baptiste, il tanto amato Pierrot dei Funambules, e, mediante la sua figura, Carné e Prévert traggono la forza dei grandi slanci, quella che dà al film il senso e il fascino di un grande inno libertario. Non per caso luce, vita, verità, libertà ne contrassegnano da un capo all'altro i punti ideali di riferimento, evocati di continuo – ancorché in circostanze di tempo e luogo diverse, senza reciproca osmosi – dalle azioni e dalle allusioni dei personaggi, soprattutto di Garance: Garance che all'inizio, nel baraccone, si esibisce come la "verità nuda"; Garance che si paragona e viene paragonata più volte a un uccello ("un pinson", "un oiseau de passage"), cioè al «più insistente simbolo di libertà» della poesia di Prévert[14]; Garance insofferente di ogni vincolo, amante della libertà ("Moi, j'adore ça, la liberté"). La Sellier arriva a parlare per lei di metafora attendista della «Francia in quanto entità morale»:

> Attraverso Garance, Carné e Prévert difendono l'idea di una libertà morale che le condizioni concrete di esistenza non possono ottene-

[14] Cfr. TURK, *Child of Paradise*, cit., p. 246.

re. Asservita a un potere economico e politico cui non può sfuggire, Garance non tenta di ribellarsi; ella giuoca d'astuzia con il suo protettore-oppressore, nasconde nel più profondo dell'animo l'amore che prova per un altro uomo, e attende pazientemente che si presenti l'occasione per darsi a lui[15].

Non è dunque affatto una inconseguenza, se tutta l'attenzione dei realizzatori si concentra, più che sul pubblico, sull'anarchismo eccentrico dei *parvenus*, degli *outsiders*, di grandi attori e comprimari del teatro popolare, i quali, in cerca di fama e di carriera, rompono con le convenzioni sociali, si fanno beffe dell'autorità e della vecchia nobiltà, reagiscono con disprezzo all'incultura e alla violenza di un mondo prezzolato di ladri, ricettatori e volgari assassini del genere di quello cui appartengono Jéricho o Lacenaire. Il vero mondo di Carné e Prévert si identifica con il mondo ideale di Baptiste; da realtà vera fungono la realtà dell'arte lasciata a se stessa, il sogno dell'impossibile, le tensioni dello spirito, i nobili sentimenti. Lì sta l'arte per loro: "L'arte è amore e dolore"; la nostalgia e il ricordo e il rimpianto del passato trascorso; il desiderio di ciò che si vorrebbe avere e non si ha, il rimpianto di ciò che si è avuto e non torna più: un mondo, cioè, tanto più reale quanto più fittizio, circonfuso dal gusto pittoresco per lo spettacolo in maschera e in costume, stagliato sullo sfondo scenografico, così suggestivo, del "boulevard du crime", e dove tutto si svolge sempre come *à rebours*, in un disperato tentativo di ancoraggio alla memoria perduta. Si vedano, tra tanti altri passi, lo scambio di battute che Garance ha con Frédérick, geloso di Baptiste ("C'est beau l'Écosse?", domanda Frédérick a Garance, che ne ritorna. "Oui..., c'est beau! Mais c'est loin. Et je n'aime que Paris!". "Paris et ses souvenirs!.. Baptiste, par exemple"). Persino il rapporto d'amore con Baptiste, Garance lo vive come un passato immaginario. A Nathalie, la moglie di Baptiste, che le dice: "Six années, vous entendez, six années j'ai vécu avec lui", ella replica: "Moi aussi... Oui, moi aussi, n'importe où, partout et tous le jours... et même la nuit, toutes les nuits que je passais près d'un autre, toutes les nuits j'étais avec lui...". Comprensibile d'altronde, in un film del genere, che il senso simbolico più forte si sprigioni dai personaggi che poco o nulla hanno a che fare con la realtà storica, o che, come Garance, sono inventati di sana pianta.

[15] SELLIER, *Les Enfants du Paradis*, cit., pp. 65 sgg.

Vantaggi e svantaggi di questa impostazione incidono sulla resa artistica del film. Se il suo quadro rappresentativo si amplia ben oltre i confini naturalistici, la dimensione metaforico-allusiva, ripiegata sulla nostalgia, si porta inevitabilmente dietro anche una certa carica di estetismo, reso tanto più tangibile dalla parallela collaborazione di Prévert con Grémillon per *Rémorques* (1939-41) e per *Lumière d'été* (1942), film che hanno – come del solo Grémillon avrà poi, in ritardo, anche *Pattes blanches* (1948) – tratti in comune con *Les Enfants du Paradis*. (Si pensi, in *Rémorques*, alla limpida 'semplicità' della figura di Catherine: "Ceux qui sont simples ne font pas tant de bruit pour cacher ce qu'ils pensent. Mais ils n'ont pas honte de leurs désirs, de leurs plaisirs"). Sarebbe però certo sbagliato mettere l'estetismo di Grémillon, algido, fine a se stesso, sul piano della cifra stilistica di Carné e Prévert, del ruolo positivo e progressivo che, per i motivi esposti, l'estetismo svolge nel caso dato. Molti degli argomenti usati dalla critica più ostile per bollare di passatismo la veste del film (il suo carattere melodrammatico, la sua piega romantica, la lentezza dello svolgimento, la casualità o la inverosimiglianza degli incontri e degli scontri tra i personaggi) concernono tratti per nulla estranei alla tradizione del realismo. Nonostante questi tratti, se non persino grazie a essi, Carné e Prévert sono qui, in un certo senso, più 'realisti' di quanto non lo fossero nel periodo che proprio la medesima critica si compiace assurdamente di esaltare come "realismo poetico". Solo infatti abbandonando e superando gli stilemi allora *à la page*, imboccando la via di un rinnovamento formale del linguaggio del cinema (quale che sia il suo apparente passatismo sotto il profilo tecnico), solo così Carné e Prévert entrano di prepotenza anche loro, per una volta, nel quadro del cinema della "terza fase".

Vecchio e nuovo qui si congiungono dunque inestricabilmente. Lontano dal lucido realismo critico del Renoir prebellico, *Les Enfants du Paradis* sfugge accortamente, per altre vie, al-

la trappola della nostalgia evasiva. Senza pretendere di fare della storia, men che meno dell'archeologia, i suoi autori toccano corde sensibilissime del legame di continuità spirituale tra passato e presente; quando compongono, maneggiando materiale del passato, hanno di continuo in mente la Francia del loro tempo. Ne viene, ripeto, un'opera dal carattere insieme soggettivamente liberatorio e oggettivamente libertario, non solo la loro più compiuta, ma l'unica davvero importante del cinema francese del periodo dell'occupazione.

3. *Clair e Renoir: nostalgie del mondo di ieri.*

Per quanto originale, la posizione di Carné non è isolata nell'ambito del cinema francese del periodo. È anzi molto caratteristico che, posteriormente alla dissoluzione del Fronte popolare, la nota distintiva, la categoria sotto cui ricondurre l'attività dei registi che ne segnano la storia, come, oltre a Carné, Clair e Renoir, sia la nostalgia (più generalmente, la divagazione, l'affabulazione fantastica, il rimpianto nostalgico del tempo trascorso). Certo questo processo di riconduzione non va operato a senso unico; né univoco appare il contenuto da sussumere sotto la categoria. Ragioni connesse in parte con la casualità delle circostanze di vita e di carriera di ciascuno dei registi, in parte con il diverso impatto che ha su di loro la determinatezza oggettiva della crisi bellica spiegano perché nostalgia non significhi in tutti la stessa cosa, perché non abbia in tutti la stessa valenza e anche perché non conduca in tutti a esiti qualitativamente uniformi.

La storia conosce situazioni molto differenziate a riguardo del rapporto degli artisti con il loro tempo. Sono, è ovvio, cose diverse, se accade di stare spontaneamente a proprio agio nella realtà sociale in cui si vive, oppure se la si rimuove e se ne ridisegnano i parametri, in vista di un accomodamento, tramite la griglia della nostalgia. Stava nell'essenza della antichità classica, dai poemi omerici sino alla vita sviluppata della *polis*, che gli artisti componessero approvando la loro pur contraddittoria realtà sociale, poiché vi trovavano già implicitamente configurati i loro propri rapporti di vita, che era compito dell'arte rispecchiare in

forma estetica. Ma tutte le nostalgie restaurative, le illusioni romantiche, i sogni non più rispondenti a qualcosa di reale creano solo paradisi artificiali senza vera consistenza. Lì l'artista scambia l'apparenza per la realtà o spaccia quella per questa; raffigura cioè come realtà degna dell'uomo, adatta all'uomo, circostanze che sono tali solo nella sua illusione. Quando poi fanno da contesto lo sfruttamento capitalistico, l'insicurezza di vita, il disagio dell'esistenza quotidiana, è molto difficile che la nostalgia fornisca un paradigma valido a reggere lo scontro con il reale o a sostituirsi a esso.

D'altronde, abbiamo visto, con la crisi bellica la stretta dei nuovi moduli linguistici diviene così forte da imporsi anche ai settori più riluttanti della *authorship* filmica, sconvolgendone in profondo le linee direttrici. Carné, Clair e Renoir sono tutti autori che, sul declino degli anni '30, hanno ormai dietro a sé un mondo artisticamente definito; eppure avviene anche per loro, con motivazioni ed esiti diversi da quelli dei grandi maestri discussi sopra, che il loro linguaggio filmico non sia più riconoscibile, che il loro cinema perda del tutto le connotazioni storiche che lo avevano qualificato in precedenza e ne assuma di nuove, più in linea con il nuovo corso. Come spesso nella storia dell'arte, si determina persino un paradosso: Renoir con *La Règle du jeu* (La regola del gioco, 1939), Carné e Prévert con *Les Enfants du Paradis* danno sì, per un verso, opere senza eguali nella loro carriera, di gran lunga superiori anche ai loro migliori risultati del decennio precedente e che comunque non si lasciano più inquadrare e interpretare secondo i moduli validi sino all'epoca del Fronte popolare; per l'altro tuttavia, dopo quei picchi, non sanno più stare al passo, non dico con simili riuscite, ma nemmeno con il livello medio della loro carriera precedente in generale. Che proprio qui si facciano avanti in loro (e in tanti altri registi francesi di minor conto, Grémillon, Duvivier ecc.) forme di estetismo nostalgico, e che la nostalgia divenga esteticamente un sinonimo o un alibi per l'arrendevolezza e il ripiegamento, mi pare circostanza meritevole di analisi.

Le vicende biografiche personali di Clair e Renoir favoriscono il determinarsi di questo trapasso, la curva discendente della loro parabola di artisti. Subito dopo la conclusione del ci-

clo dei loro film maggiori, comincia per entrambi una lunga parentesi estera: per Clair già a partire dalla metà degli anni '30, con l'Inghilterra come prima tappa di destinazione; per Renoir da quando, allo scoppio del conflitto bellico, egli lascia la Francia occupata e decide – come frattanto anche Clair – di trasferirsi a Hollywood. Un trasferimento gravido di conseguenze. Benché nessuno dei due lo immagini o lo voglia, la parentesi si rivela in realtà molto più che una semplice parentesi; essa spezza il filo del loro corso di vita artistico, provocando una frattura insanabile con il passato, con tutto il senso, l'orientamento, lo stile dell'esperienza cinematografica che si lasciano dietro.

Che cosa avviene ora di loro e del loro cinema? Uno stato d'animo domina in entrambi su ogni altro: lo spaesamento. Causa primaria delle loro sfortunate esperienze hollywoodiane è che Hollywood chiede loro cose molto lontane e diverse da quelle che essi si sentirebbero di fare. Le loro dichiarazioni, confessioni e lettere dall'America sono piene di rimostranze. E la critica vi si accompagna, del tutto a ragione, con l'autocritica, cioè con la consapevolezza, che entrambi hanno, di non sapersi artisticamente mantenere sulla rotta sentita e considerata come giusta, conforme ai princìpi della loro poetica. «Quando ho fatto *La Règle du jeu*», dichiarerà in seguito Renoir, «sapevo dove andare. Conoscevo il male che rodeva i miei contemporanei»[16]. Non più così a Hollywood: dove egli ammette di stare a disagio nel sistema della produzione[17], e dove infatti – con la sola eccezione, parziale, di *The Southerner* (L'uomo del Sud, 1945) – passa di insuccesso in insuccesso, di fallimento in fallimento. La spiegazione di questi fallimenti l'avrebbe potuta egli stesso trovare nella

[16] J. RENOIR, *On me demande...*, «Cahiers du cinéma», II, 1952, n. 8, p. 8 (rist. nei suoi *Écrits 1926-1971*, éd. par C. Gauteur, Belfond, Paris, 1974, p. 62; cito qui e in seguito dalla edizione italiana, J. RENOIR, *La vita è cinema. Tutti gli scritti, 1926-1971*, a cura di G. Grignaffini/L. Quaresima, Longanesi, Milano 1978, p. 55).

[17] Cfr. la sua lettera dell'11 dicembre 1947 a Claude Renoir sr. («mes différentes expériences semblent prouver que je suis incapable de travailler dans le cadre des grandes organisations»), in J. RENOIR, *Lettres d'Amériques*, éd. par Dido Renoir/A. Sesonske, Presses de la Renaissance, Paris 1984, p. 297; poi in *Correspondance (1913-1978)*, éd. par D. Thompson/L. LoBianco, Plon, Paris 1998, p. 210.

famosa autocritica del 1938 circa gli errori commessi durante gli anni di tirocinio:

> Con semplicità e impegno mi sforzavo di imitare i miei maestri americani. Non avevo capito che l'uomo, ancor più della sua razza, è tributario del suolo che lo nutre, delle condizioni di vita che plasmano il suo corpo e il suo cervello, dei paesaggi che nel corso di tutta la giornata scorrono davanti ai suoi occhi. Non sapevo ancora che un francese che vive in Francia, che beve del vino rosso e mangia del formaggio di Brie, di fronte al grigiore delle prospettive parigine può fare opera di qualità soltanto appoggiandosi alle tradizioni delle persone che hanno vissuto come lui [...]. So che sono francese, e che devo lavorare in un senso assolutamente nazionale. So anche che, facendo ciò, e solo in questo modo, posso rivolgermi alla gente delle altre nazioni, e fare opera di internazionalismo[18].

Ora il Renoir attivo a Hollywood sembra del tutto dimentico di queste riflessioni. Tanto più deludente appare il suo ritorno in patria, dopo i due altri intermezzi di *The River* (Il fiume, 1951), realizzato in India, e della *Carrozza d'oro* (1952-53), da Mérimée, realizzato in Italia, e che, nel suo aristocraticismo, denuncia qualche parentela sia con il mondo che con i metodi filmico-teatrali di Olivier. Renoir si rende ora sempre più irriconoscibile. La metamorfosi del suo stile è così completa, da determinare una soluzione di continuità con quanto realizzato in passato, da respingere il passato nel dimenticatoio. Già ancor prima di lasciare Hollywood dichiara di aver perso ogni interesse per esso: che sette anni d'esilio l'hanno «condotto a una grande indifferenza» per le questioni che lo «appassionavano un tempo»[19]. L'unica cosa che egli ora sa fare e fa è di crogiolarsi nel gusto della rievocazione, di rivolgersi indietro con nostalgia verso l'illusorio splendore del mondo di ieri. Un tale stato d'animo annulla nel regista ogni prospettiva critica. Basti confrontare il diverso esito risultante dal parallelo a distanza tra i temi dei suoi film: lo smagliante e pungente Ottocento di *Partie de campagne* (1936), ispirato a Maupassant,

[18] J. RENOIR, *Souvenirs*, «Le Point», 18 dicembre 1938 (cito dalla traduzione in *La vita è cinema*, cit., pp. 32, 38).

[19] RENOIR, *Lettres d'Amérique*, cit., p. 285 (= *Correspondance*, cit., p. 210).

con l'atmosfera ottocentesca così smunta, rarefatta, di *French Cancan* (1955) e *Elena et les hommes* (Eliana e gli uomini, 1956); o – esempi ancora più macroscopici, paradigmatici, data la più stretta affinità dei temi – il mondo di *Partie de campagne* e *La grande illusion* con quello, rispettivamente, dei tardi e stanchi *Le Déjeuner sur l'herbe* (Picnic alla francese, 1959) e *Le Caporal épinglé* (Le strane licenze del caporale Dupont, 1962).

Questa nostalgia, che Renoir tradisce, Clair non solo la fa prorompere apertamente, ma la tematizza. Tornando in patria dopo la guerra, anch'egli si lascia alle spalle una serie di esperienze estere (inglesi e americane) tutte pressoché fallimentari, tutte – come quelle di Renoir – insincere, estranee alla sua sensibilità e al suo mondo: con la vecchia Parigi legate ormai soltanto dal filo sottile di un ricordo, che si converte subito in nostalgia ("Parigi! Non vedo l'ora di tornare laggiù", esclama Claire, l'avventuriera e 'ammaliatrice' di *The Flame of New Orleans*, 1941). Il riaggancio con la terra natale significa, per lui reduce, un tentativo di riaggancio con il discorso interrotto tanti anni prima, al momento del suo allontanamento dalla Francia. Mondo, ambiente, sfondo e personaggi di *Le Silence est d'or* (Il silenzio è d'oro, 1947), che si ispira liberamente a *L'École des femmes* di Molière, tornano a essere quelli della celebre trilogia parigina; tornano la Parigi corale primo-novecentesca, le melodie popolari, i caricaturali borghesi da caffè; torna insomma tutto un passato a Clair molto caro e, con esso, il passato del cinema, le sue origini. Ma non è cambiato davvero nulla rispetto al passato? Il film stesso smentisce questa supposizione. In realtà fuori e dentro Clair è cambiato tutto. La *couche* sociale donde egli proviene e a cui, come artista, appartiene, che nella sua opera rispecchia, ha fatto naufragio. La fiducia, la gioiosità scanzonata, le illusioni del periodo ascendente della sua arte sono andate del tutto a fondo e al loro posto subentra uno sconsolato pessimismo. Nulla, in Clair, del coraggio verso la storia contemporaneamente manifestato dal *Verdoux* di Chaplin, film affine per ambientazione e gusto rievocativo; ma, tutt'al contrario, melanconia, struggimento, ripiegamento romantico su di sé e dolore per un mondo che non esiste più, o non esiste più nella stessa forma ideale del passato.

Perché Clair sceglie di trarre partito da *L'École des femmes* e ambienta il suo facsimile nel primo Novecento? E, cosa più importante, perché egli cambia tutto anche in Molière, conformemente ai cambiamenti intervenuti dentro e fuori di lui? Molière subisce qui una duplice rettifica: da un lato, i suoi tratti letterari barocchi vengono smussati e dirottati in direzione romantica; dall'altro, ma in stretto legame con il lato precedente, Clair ribalta il contenuto sentimentale della *pièce* di Molière, sostituendo alla rivalità che divide Arnolphe dall'amico Horace l'amicizia che unisce Émile a Jacques: per Émile, qualcosa come una sorta di romantico dissidio tra amore e dovere, tra l'amore per Madeleine e i doveri imposti dall'amicizia per Jacques. Se l'ambientazione primo-novecentesca fornisce, dal primo lato, il giusto punto di sutura con il ribaltamento di Molière (liquidazione e conversione del barocco nel romanticismo), dal secondo media il ritorno di Clair a se stesso, al proprio passato autentico, all'aura parigina: sebbene anche qui la dislocazione avvenga non senza profondi cambiamenti. Proprio come gli innamorati di *Quatorze Juillet*, anche Jacques e Madeleine godono sì del loro idillio in una struggente Parigi notturna, con tanto di coro sullo sfondo, e anch'essi si rifugiano sotto un portone, mentre la *camera* sale in gru sino alle finestre della casa, che si illuminano, e da una delle quali poi i due si affacciano su Parigi ("Abbiamo visto insieme Parigi dalla finestra", racconterà trasognato Jacques a Émile); ma questa autocitazione, quasi letterale, si iscrive in un contesto diverso e ha anche diversa struttura contenutistica e sintattica: ne scapita qui in specie la presenza vivificante del mondo esterno, della coralità popolare, come se tutte le mediazioni con il reale fossero nel frattempo saltate e del mondo di allora non restasse più altro che lo sfondo scenografico. Su questo sfondo la vicenda sentimentale, socialmente illanguidita, si incastra e articola secondo il principio della ripetizione, del necessario ricominciare daccapo: "Tu non sei più giovane", dice nel finale Émile, rivolgendosi al sultano della finzione filmica, ma pensando ormai a se stesso. "Hai avuto il tuo tempo, conservi i tuoi ricordi... Essi sono giovani tutti e due. Non hanno per sé che l'avvenire. Tocca a loro amarsi ed essere felici". Il presente ripete il passato come in una esperienza ciclica, che giri in ton-

do; i vecchi cedono il passo ai giovani, ma senza lasciarli eredi di nulla di realmente nuovo.

Qui la saggezza del vecchio Clair si sposa bene con il suo radicale conservatorismo. Già i suoi personaggi della trilogia parigina vivevano, nella loro fragilità (e inconsistenza psicologica), in una sorta di aura senza tempo. Essa poteva avere ancora un senso prima del Fronte popolare e dei tragici avvenimenti della guerra. Che non l'abbia più nel dopoguerra se ne rende ben conto Clair stesso, quando, all'altezza di *Les grandes manœuvres* (Le grandi manovre, 1955) e *Porte des Lilas* (Quartiere dei lillà, 1957), rileva che «il clima di spensieratezza in cui vivevamo anni fa è scomparso»[20] e si è con esso dissolto il mondo del suo cinema. Quei film ne sono le manifestazioni estreme. (Le ulteriori scendono a un livello così basso, che il rispetto verso l'autore consiglia di passarle senz'altro sotto silenzio.) Sono film del crepuscolo, della rinuncia; riflettono una passione sopita, uno spirito appassito; il crepuscolo della civiltà clairiana vi assume toni di intensa e profonda melanconia. Naturalmente la testarda insistenza del regista, la sua pretesa che contemplare con occhio melanconico le rovine del proprio mondo sia un modo per restarvi fedele, equivale piuttosto, in tali condizioni, a un tradimento.

Credo dunque non ci siano dubbi (circa il punto, toccato in apertura, del rapporto degli artisti con il loro tempo): né Clair né Renoir stanno più a loro agio nella realtà in cui vivono. La nostalgia del mondo di ieri produce su entrambi effetti rovinosi: l'uno si autodistrugge come artista, l'altro ammaina le proprie bandiere. Non conta molto che la forma del loro linguaggio si sia evoluta con l'evolversi linguistico del cinema della "terza fase". Dietro la ricercatezza di composizioni nostalgiche eleganti quanto artisticamente vuote, impotenti, si nasconde il tarlo di una grave crisi, il montare nella coscienza (nella loro coscienza di artisti) di un atteggiamento retrivo: la nostalgia intesa come evasione, come sfogo o rifugio o alibi per il loro rinunciatarismo. Così, al termine della carriera, entrambi gli autori appaiono

[20] Cfr. *I nuovi personaggi di Clair nella "Porte des Lilas"*, intervista a cura di G. e P. Billard, «Cinema nuovo», VI, 1957, n. 105, p. 241.

smarriti e incapaci di orientarsi, arroccati sulla difensiva. Senza un donde e un dove, non hanno più neanche una base stabile su cui poggiare socialmente e, quel che è ancora peggio, più grave e deleterio, difettano di obbiettivi cui puntare; tutto ormai si svolge per loro solo a ritroso, tutto figura come già accaduto e meritevole di sopravvivenza solo in veste nostalgica. Viene insomma meno proprio ciò che aveva dato smalto ai loro film di maggior pregio, la lucidità dello sguardo critico insieme con l'incisività dei mezzi compositivi atti a tradurre lo sguardo in immagini. Che l'una si spenga all'unisono con l'altra comporta, per i due autori, l'abdicazione ai valori specifici più propri della loro rispettiva forma filmica.

4. *L'alternativa a Hollywood del cinema di Orson Welles.*

Come già accaduto in precedenza, sul declino del muto, l'esilio a Hollywood dei registi provenienti dall'Europa, compresi i grandi nomi francesi di cui si è testé discorso, non si rivela per nessuno di loro una parentesi felice; salvo casi isolati, i loro *tentamina*, le loro esperienze estere sboccano in compromessi o in fallimenti. Tutto congiura contro l'acclimatamento. Atmosfera, sostrato morale e ideologico, prassi produttiva, regolamentazione oculatamente industriale del cinema sono troppo distanti dalle loro abitudini perché sia possibile una osmosi o perché ne sorga un accordo fecondo; anche il linguaggio che i maestri europei si portano dietro non collima affatto con i *clichés* in uso a Hollywood. Si creano, da entrambe le parti, barriere difensive. Mentre i maestri europei badano soprattutto a ripararsi dalle intrusioni che compromettano il loro mondo, senza per altro riuscirci, la Hollywood coeva, riavutosi dallo shock della "grande crisi" e dalle tensioni sociali del *New Deal*, viene operando nel senso di un riassetto strettamente interno del suo apparato produttivo.

Bisogna stare qui molto bene in guardia contro gli equivoci tra ciò che è di pertinenza della tecnica e ciò che riguarda la forma. Conosciamo i fondamenti della *impasse* formale del cinema di Hollywood. Esso era prima e rimane anche ora imprigionato dentro le regole dello *studio system*, regole imposte dai grandi

gruppi produttivi, dalle sollecitazioni e manipolazioni del mercato, dalla politica economica della imprenditorialità in generale. Vi dominano di conseguenza, sul piano realizzativo, stereotipi linguistici che, diversi per ogni singolo genere filmico, hanno in comune il fatto di appartenere a un unico schema di riferimento: il cinema come prodotto spettacolare, concentrato tutto quanto sulle sue potenzialità di merce e, per tal motivo, chiuso fuori da ogni rapporto con la cultura e con le arti. Che sotto il profilo tecnico anche la lingua del cinema hollywoodiano, nel corso degli anni '30, subisca cambiamenti, non cambia nulla ai rilievi avanzati. Vero, entrano ora in funzione ritrovati, procedimenti tecnici, tecniche di illuminazione e di ripresa (uso del grandangolo, della profondità di campo, del piano-sequenza ecc.) che, senza sconvolgere in alcun senso le regole dello *studio system*, ne modificano, modernizzandole, certe convenzioni linguistiche. Ma il sistema dominante resta il medesimo, le convenzioni restano convenzioni (un che di soltanto tecnico, indifferente alla forma), e, ciò che qui più pesa negativamente, intatto, non superato, resta l'effetto di relegamento del cinema entro comparti suoi propri, a margine della cultura. Prima che, tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40, registi quali John Ford o Wlliam Wyler decidano di far leva su Steinbeck, O' Neill, Sinclair Lewis, Lillian Hellman, la letteratura e il teatro non hanno quasi voce in capitolo a Hollywood; e anche in seguito, dopo quegli esperimenti, le cose non migliorano molto, trattandosi sempre di accostamenti e giunture dall'esterno (trasposizioni, adattamenti), non di legami culturali organici tra le arti. Per trovare nel cinema qualcosa che stia all'altezza delle correnti letterarie americane dei primi decenni del Novecento, da Sherwood Anderson a Sinclair Lewis, in fecondo ricambio con l'atmosfera dei circoli intellettuali del Greenwich Village, bisogna risalire indietro fino alla maturazione giovanile di Chaplin.

Una influente alternativa viene solo da Orson Welles. Egli è l'autore cui si deve il contributo più rilevante, se non l'unico (Chaplin a parte), al rinnovamento del linguaggio standardizzato degli *studios* di Hollywood. *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) e la prima parte di *The Magnificent Ambersons* (L'orgoglio degli Amberson, 1942) – un film, quest'ultimo, purtroppo

molto sconciato dalle alterazioni della committenza[21], d'ora in avanti sempre più prevenuta nei confronti di Welles – significano molto non solo per Hollywood e la storia del cinema americano, ma per la storia del cinema presa nel suo insieme. Si tratta infatti di un contributo che, stabilite le debite proporzioni (anche in ordine alla qualità degli esiti espressivi), va in direzione analoga a quella del coevo corso di sviluppo promosso dai grandi maestri del cinema della "terza fase", ossia che incide in linea retta sulla questione del linguaggio. Proprio per questo mai come qui occorre tenere ben distinte le innovazioni nel linguaggio dalle novità degli accorgimenti tecnici di qualsiasi genere. (Naturalmente ciò non esclude che il linguaggio possa servirsi e si serva anche di accorgimenti tecnici.) Troppi entusiasmi acritici per Welles, troppi gonfiamenti della qualità della sua opera, compresi quelli di Bazin e dei «Cahiers du cinéma», risentono della confusione tra l'una cosa e l'altra[22]: che cioè le novità in campo tecnico vengono scambiate e spacciate per valori nuovi di linguaggio.

Come vero innovatore, Welles rientra senza alcun dubbio nel novero degli autori che promuovono la "terza fase" del cinema, ancorché occupi solo un settore – nemmeno preminente – del processo di distacco del cinema dal suo linguaggio classico. Che l'influsso che egli esercita sugli sviluppi successivi sia

---

[21] Ogni giudizio critico in merito al film è inevitabilmente condizionato da queste alterazioni. Si tengano presenti il saggio di ricostruzione che ne dà R.L. CARRINGER, *The Magnificent Ambersons*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1992, e, di J. ROSENBAUM, il «summary of the cuts and other alterations made in Welles' original version of *The Magnificent Ambersons*», in appendice all'edizione da lui curata di O.WELLES/P. BOGDANOVICH, *This is Orson Welles*, Harper-Collins, New York 1992 (trad. di R. Buffagni, *Io, Orson Welles*, Baldini&Castoldi, Milano 1993, pp. 507-43).

[22] Tant'è che i «Cahiers» si esaltano in parallelo anche per William Wyler, come ricorda opportunamente A. DE BAECQUE, *Les "Cahiers du cinéma". Histoire d'une revue*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1991, I, p. 34. Di A. BAZIN sono da vedere soprattutto gli articoli rifusi con il titolo *L'évolution du langage cinématographique*, nel suo *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Paris 1958-62, I, pp. 141-3, 149 sgg., e la monografia *Orson Welles* [1958], con pref. di A.S. Labarthe, Ed. du Cerf, Paris 1972. Per questo settore degli studi di Bazin, cfr. D. ANDREW, *André Bazin*, Oxford University Press, New York 1978, pp. 123-31; J. UNGARO, *André Bazin: généalogie d'une théorie*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 129 sgg.

per tanti versi più esteso di quello di altri maestri del periodo, che egli prepari al cinema – senza però mai incarnarla – la tanto equivoca 'modernità' più tardi espressa dalla *nouvelle vague*, non concerne la struttura intrinseca della sua opera, tanto meno la questione del suo valore sotto il profilo estetico. Su che cosa poggia allora quella parte di valore che effettivamente le compete? Su una scelta di principio, prima ancora che sul principio di una costruzione artistica rigorosa. È un portato dell'intelligenza e delle doti di artista di Welles che egli, contrastando frontalmente gli schemi di Hollywood, punti sulla scelta di riannodare il cinema con la cultura, segnatamente tramite l'innesto in esso di stilemi presi a prestito dalla letteratura americana coeva: da un Fitzgerald o un Hemingway o un Dos Passos, gli scrittori della generazione che fa seguito a quella, più anziana, formatasi nell'anteguerra. Non è qui tanto importante, si badi, stabilire se in Welles si rintraccino o meno analogie dirette, poniamo, con Dos Passos, circostanza cui Bazin dà grande sostegno ma che Welles, in una intervista, respinge esplicitamente («Non ho mai letto Dos Passos»)[23]; importa piuttosto come e quanto egli – lo voglia o non lo voglia, lo sappia o lo faccia senza saperlo – riesprima nel cinema esigenze già proprie di quella letteratura, condividendo l'astio di Dos Passos per le forme ciniche e abbiette della ascesa del capitalismo in America, per una "cultura industriale" ormai fattasi egemonica, e costruendo come lui, in *Citizen Kane*, secondo un ordinamento diegetico non lineare, per blocchi a incastri o anche per frammenti sconnessi cronologicamente: il che gli consente di importare dentro le

[23] Cfr. gli *Entretiens avec Orson Welles* editi in appendice a BAZIN, *Orson Welles*, cit., p. 169 (e ora anche O. WELLES, *Interviews*, ed. by M. W. Estrin, University Press of Mississippi, Jackson 2002, p. 64). Che *Citizen Kane* «in alcuni punti mostri inconfondibilmente l'influsso del modernismo letterario» sostiene anche Winfried Fluck, la quale però crede – come già Carringer – che «la maggiore affinità» sia da stabilire con *The Great Gatsby* di Fitzgerald (W. FLUCK, *"Citizen Kane" als 'filmischer' Text und als Text der amerikanischer Kultur*, in *Film und Literatur in Amerika*, hrsg. von A. Weber/B. Friedl, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988, pp. 96-118: dove è cursoria menzione del saggio, da me non veduto, di R.L. CARRINGER, *"Citizen Kane","The Great Gatsby" and Some Conventions of American Narrative*, «Critical Inquiry», 2/2, 1975, pp. 307-25).

convenzioni hollywoodiane princìpi di stile innovatori, atti a scardinarle. Potremmo qui dire in sintesi: il radicalismo ideologico di Welles determina anche la radicalità del suo stile. Tutti i fattori compositivi del linguaggio di cui si serve entrano in contraddizione con gli schemi linguistici dominanti nello *studio system*; egli si impadronisce bensì del loro ultimo e più alto livello di evoluzione e progresso tecnico, specialmente del *panfocus*, ma solo per infrangerne la gabbia o, forzandoli, per piegarli a un uso alternativo. (Ciò giustifica in parte le interpretazioni di quella letteratura critica, da Carringer a Berthomé e Thomas, che in *Citizen Kane* addita non tanto un punto di svolta, quanto piuttosto il punto estremo di arrivo della Hollywood cosiddetta 'classica'.)

Poiché entrambe le opere del debutto di Welles rispecchiano una fase ben determinata della storia e della cultura degli Stati Uniti, la giusta comprensione del loro significato richiede si dia altrettanta importanza al momento soggettivo e a quello oggettivo del processo della loro genesi. Soggettivamente Welles arriva al cinema dalla lunga, impegnativa esperienza teatrale e radiofonica svolta per lo più sotto l'insegna del Mercury Theatre, che culmina nel progetto di un riadattamento filmico di *Heart of Darkness* di Conrad (1939), adattato in precedenza per la radio: progetto rimasto senza compimento ma, nell'ideazione, già linguisticamente innovativo, prevedendo esso l'uso primario della *camera* in chiave soggettiva. (Ricordo di passaggio che una sezione della trilogia *U.S.A.* di Dos Passos si intitola «The Camera Eye» e un'altra, documentaristica, «Newsreel», in indiretta analogia con il documentarismo delle «News on the March» che aprono *Citizen Kane*.) Dal punto di vista oggettivo, marchio dei due film del debutto è che entrambi vengono in essere sull'onda della fase di ripresa del capitalismo americano dopo l'intermezzo della "grande crisi", ma solo alla soglia del conflitto bellico. Loro tema centrale, ossessivamente ricorrente in Welles, già a partire da *Heart of Darkness* (anzi, dalla prima messa in scena teatrale a New York di *Macbeth*, 1936), è il crollo delle ambizioni di una grande figura o della 'magnificenza' e del successo di una grande struttura di potere, la corrosione che mina alla base questa struttura e la manda in rovina. Se *Citizen Kane*, come più tar-

di il *Verdoux* di Chaplin (nato da un'idea di Welles), personifica il fenomeno di una crescita elefantiaca del potere individuale, sino al controllo su tutti i più delicati strumenti democratici, stampa inclusa, e poi sino alla sua finale dissoluzione, *The Magnificent Ambersons* mostra il processo tramite cui, in una America già sulla via della completa industrializzazione, i contrasti di classe mettono fine al dominio terriero delle grandi casate. Qui e là – come si anticipava sopra – Welles mira a dispiegare il suo radicalismo in unità con il ritrovamento dei mezzi filmici capaci di esprimerne formalmente le istanze.

Di fatto l'operazione gli riesce soltanto a mezzo. L'efficacia compositiva, la maestria tecnica, il lustro delle immagini sbilanciano invece che favorire la penetrazione realistica (benché nella prima parte degli *Ambersons* Welles scriva anche pagine degne di un Balzac). Tra il regista e i suoi personaggi si creano, in un certo senso, rapporti corrispondenti a quelli creati dalla letteratura di Dos Passos, e per cui Lukács parla di degradazione della realtà oggettiva e di correlativa esaltazione della soggettività individuale, con la conseguenza che ne escono deformati i nessi reciproci. Sul crisma soggettivo dei personaggi poggia essenzialmente la costruzione di Welles; egli non si sofferma tanto a descrivere le ragioni della loro ascesa, che dà come per scontata, e della loro rovina, quanto a ritrarre la frattura tra dominio economico-politico e coscienza, cioè l'alienazione. Così però la alienazione, smarrendo i suoi contorni di fenomeno storico oggettivo, sconfina spesso nella patologia; o, detto altrimenti, Welles non distingue se non a fatica il lato essenziale dei contrasti e delle degenerazioni economiche del capitalismo da quello delle sue degenerazioni dovute a cause contingenti e personali, all'egocentrismo, al narcisismo, alla sete di potere dell'individuo. Anche la magniloquenza formale del linguaggio che dai film traspare (e che svela il narcisismo proprio di Welles, conducendo a una identificazione incosciente, ma sintomatica, tra autore e personaggi) accentua piuttosto il lato della esteriorità; il quale, via via che in America verranno a mancare o a ridursi le condizioni storiche, qui ancora presenti, per raffigurazioni improntate ai princìpi del realismo critico, prenderà sempre più il sopravvento, portando Welles su una via sbagliata, e provocandone l'involuzione[24], costellata anche di clamorosi fallimenti: inducendolo cioè a crogiolarsi nell'autocompiacimento, nell'arbitrio compositivo, poggiante solo su espedienti tecnici (angolazioni oblique, accentuazioni chiaroscurali, disposizioni a effetto di personaggi e oggetti nel quadro), e insomma nel gusto di un certo barocchismo formalistico.

Ne portano traccia già anche le sue prime riduzioni shakespeariane, *Macbeth* (1948) e *Othello* (1952), seguite, ma a molta distanza di tempo, da quella che fa perno sulla figura di Falstaff, *Chimes at Midnight* (1966). Discuterle a fondo richiederebbe un paragrafo apposito. Qui, prescindendo dalla diversità delle circostanze esterne di realizzazione dei due film, che, se pure influiscono sui risultati, non cambiano il senso delle scelte di Welles, mi limito a delinearne sommariamente i problemi di collocazione e impostazione. Per motivi sia cronologici che di struttura formale, quei film costituiscono una sorta di *trait d'union* tra il primo e il secondo Welles; nascono idealmente a ridosso del clima culturale entro cui opera il primo Welles, sebbene già pencolino piuttosto dal versante del secondo. La fase preparatoria di *Macbeth* accompagna il regista lungo oltre un decennio, dalla messa in scena del 1936 fino a quando, nel 1947, egli lo riprende senza molti ritocchi per l'Utah Centennial Festival di Salt Lake City, in versione non dissimile da quella del film[25]; all'*Othello* co-

---

[24] La tesi dell'involuzione di Welles nel dopoguerra non è una trovata o un portato dei pregiudizi ideologici della critica marxista. Compare in biografie che godono di buon credito, come quella, emblematica fin dal titolo, di CH. HIGHAM, *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*, New English Library, Sevenoaks 1986, e si ritrova poi, qui e là, in biografi successivi (a esempio, in F. BRADY, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*, Hodder & Stoughton, Sevenoaks 1990: cfr. la recensione di R. COMBS in «Sight and Sound», Spring 1990, pp. 138-9). Ma l'ingiustificato mito storiografico che gli si viene costruendo intorno, e di cui lo stesso Welles resta prigioniero, è già sottoposto a critica in anni lontani da Bazin, Andrew Sarris e altri. Come panorami critici generalmente orientativi possono servire il repertorio di B. WOOD, *Orson Welles: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport CT 1990, e l'antologia di saggi *Perspectives on Orson Welles*, ed. by M. Beja, G.K.Hall/Prentice Hall Int., New York-London 1996.

[25] Cfr. R. FRANCE, *The Theatre of Orson Welles*, Bucknell/Associated University Presses, Lewisburg-London 1977, pp. 72-3; HIGHAM, *Orson Welles*, cit., pp. 243-4; A. DAVIES, *Orson Welles's "Macbeth"*, nel suo volume *Filming Shakespeare's Plays*, cit., p. 84 (secondo il quale ultimo, in antitesi alla prassi di Olivier, fondata

mincia a lavorare l'anno stesso della uscita di *Macbeth*, non riuscendo tuttavia a completarlo, per mancanza di fondi, se non tre anni più tardi, cioè dopo l'edizione teatrale londinese del 1951. Ora, pur con tutti i loro pregi, entrambi i film sono caratteristici della via (sbagliata) che imbocca Welles nel dopoguerra. La forbice tra testo, da un lato, e, dall'altro, esasperazione formale si allarga; formalmente Welles ricorre allo stesso repertorio di espedienti già utilizzati in precedenza, ma qui valorizzati per se stessi, resi autonomi: come diviene palese, addirittura clamoroso, dopo i già tanti compiacimenti di *Macbeth*, in *Othello*, dalla sequenza dello ieratico funerale a Cipro, che incornicia la tragedia, sino ai singoli fattori compositivi delle immagini e del loro nesso: al chiaroscuro, al preziosismo luministico, al montaggio avvolgente e tambureggiante, a un pressoché continuo impiego di angolazioni dall'alto e dal basso (con l'assunzione a modello, nelle sequenze corali, del Dreyer della *Jeanne d'Arc*).

Si precisa qui implicitamente anche la posizione di Welles verso ciò che Shakespeare significa nella storia della cultura. Siamo agli antipodi dello Shakespeare di Olivier. A differenza di Olivier, egli non vuole sapere nulla di Rinascimento e cultura rinascimentale. E a chi gli domanda se non si senta in rapporto con essa, se non ne condivida i valori, serio risponde: «Assolutamente no [...]. Io sono un uomo del Medioevo, con certe implicazioni dovute al primitivismo (*barbarity*) della America»[26]. Coglie perciò nel segno Aristarco dove, discutendo della antitesi fra le interpretazioni («traduzioni») shakespeariane dei due registi, argomenta così: che tanto i film di Olivier

> si rifanno ad una traduzione umanistica, aristocratica, da "Old Vic", quanto quella del *Macbeth* di Welles rimanda a un primitivismo istintivo, a uno scatenamento di forze rozze e barbariche anche se contenute in inquadrature calligraficamente studiate [...]. *Macbeth* film nasce appunto, tra l'altro, come polemica presa di posizione rispetto alle pellicole shakespeariane di Olivier.

sul «transfer of theatrical ideas to film», «Welles theatrical conception of *Macbeth* was developed with the potential of cinema very much in mind»).

[26] Cfr. *Entretiens avec Orson Welles*, cit., p. 177 (ed. Estrin, p. 71).

Ben si addice d'altronde, secondo lui, il ruolo del primattore della tragedia al "prestigiatore" Welles e al suo narcisismo:

> Il narcisismo barbarico del regista-attore sposta con carica esplosiva sul protagonista, cioè su di sé, ogni attenzione, relegando in secondo piano la stessa Lady Macbeth: ogni altra figura quasi non esiste; e quando queste sono in campo, il viso di Welles è vicinissimo alla *camera*, come lo sono le sue mani dopo l'uccisione di re Duncan: mani sporche di sangue e che risultano enormi nella loro simbolica significazione[27].

Non naturalmente che siano 'barbare' (sprovvedute) la sua preparazione in merito e la sua cultura, tutt'altro. Ma la mediazione culturale umanistica viene da lui messa in disparte a vantaggio di un Rinascimento (di una età elisabettiana), dove hanno libero corso gli istinti. Si potrebbe dire, *mutatis mutandis*, che avviene qui verso il Rinascimento qualcosa di simile a quanto in certi drammi di Heinrich von Kleist, a esempio in *Penthesilea*, avviene verso la classicità. Welles si comporta con Shakespeare come Kleist con Goethe; l'umanesimo dei due modelli di riferimento si converte nel suo contrario, in uno scatenamento degli istinti spinto fino alla barbarie. Il pathos che la sorregge, l'evocazione formale che la detta, pur a sprazzi efficacissima, provoca in Welles risultati altrettanto esteticamente problematici, irrisolti, dei risultati della drammaturgia di Kleist, fatto sempre salvo, si capisce, l'indiscutibile talento di entrambi. Quanto meno egli coltiva l'oggettività drammatica, quanto meno 'shakespeareggia', tanto più facilmente si abbandona, diventandone prigioniero, alla componente opposta del suo temperamento, il soggettivismo sfrenato, l'egocentrismo. L'aspetto turbolento, violento, barbarico delle sue riduzioni shakespeariane nasce di lì. Queste fanno da *trait d'union* con il secondo Welles proprio in quanto, liberandone la componente egocentrica, lasciandola senza più controllo, ne fomentano la magniloquenza.

[27] ARISTARCO, *Storie delle teoriche del film*, cit., pp. 352-3.

Ingmar Bergman, *Smultronstället* (Il posto delle fragole, 1957)

XIV

PROPAGGINI SVEDESI DEL CINEMA DELLA "TERZA FASE"

Il primo cinema svedese sonoro fatica molto a tenere il passo con gli sviluppi del cinema in Europa. Dissoltasi la generazione dei creatori della scuola del muto (Sjöström, Stiller), gli uomini di spettacolo che danno loro il cambio coltivano interessi gravitanti nel campo del teatro piuttosto che in quello del cinema. Così è per Rune Carlsten, Per Lindberg (scomparso nel 1944) e Olof Molander, il regista teatrale più significativo e influente degli anni '30; così è anche per Alf Sjöberg, il quale, dopo il suo esordio filmico dell'ultimo scorcio del muto, *Den starkaste* (Il più forte, 1929), al cinema non fa ritorno se non in prossimità della vigilia del conflitto bellico. Per questo l'emergere della personalità di Ingmar Bergman, lui pure proveniente dal teatro, segna in Svezia un netto punto di svolta. Cominciano da lì il risveglio e la ripresa (relativa) del cinema svedese.

1. *La prigione del giovane Bergman.*

Non mi sono servito a caso, qui sopra, del termine "emergere". Come Dreyer, neanche Bergman si impone infatti *ex abrupto*, d'improvviso; caratteristiche e qualità del suo cinema prendono contorni definiti solo al termine di un faticoso apprendistato; e solo in scarsa evidenza viene messa inizialmente dalla critica, anche dalla critica svedese, la caratteristica configurazione nazionale della sua opera. Sotto il profilo critico soggettivo, anzitutto, pesa su ciò la circostanza di una qual certa scontentez-

za e insofferenza, in Svezia, per la linea di sviluppo del cinema nazionale.

> I critici cinematografici svedesi – osservava Rune Waldekranz in un suo opuscolo del 1961 – hanno spesso accusato negli ultimi anni gli autori svedesi di mancanza di interesse per la realtà contemporanea [...]. La predilezione di Ingmar Bergman per epoche passate e problemi etici è stata ritenuta sintomatica della natura escapista della più gran parte della produzione[1].

In secondo luogo, dal punto di vista oggettivo, quel ritardo nella messa a fuoco dell'arte di Bergman si spiega con il fatto che all'origine dei suoi stessi «problemi etici» stanno sì, in realtà, complessi fenomeni di crisi conseguenti alla crisi storico-sociale che si abbatte sulla Svezia durante gli anni del conflitto bellico e immediatamente dopo, ma anche temi, situazioni e prospettive che ricevono a tutta prima in lui una configurazione ideologicamente più vicina al clima culturale del dopoguerra centro-europeo, e in specie francese. Non è certo un caso che la prima consacrazione ufficiale dell'arte di Bergman, risalente al 1956, provenga dal gruppo raccolto intorno ai «Cahiers du cinéma», e sia strettamente legata a certi umori e fermenti critici in esso imperanti. Benché da principio venga fatto ogni sforzo per eclissare, sotto l'irruenza apologetica del lancio, il nesso con una qualunque concezione del mondo in generale, l'incontro tra Bergman e i suoi critici parigini avviene infatti subito sullo sfondo di esigenze ideologiche comuni, che riflettono in parte la comune base classista borghese e in parte la convergenza verso posizioni apparentemente non conformiste e ribelli delle correnti più in voga della cultura francese, nate tutte in diversa forma, ma con unità di intenti, sul tronco dell'«irrazionalismo conservatore» di Kierkegaard: proprio quel genere d'irrazionalismo di cui Sartre ha analizzato con acume il ruolo giuocato in Francia nel primo dopoguerra, come espressione di una crisi e insieme una rivolta priva di una sua adeguata coscienza storica.

---

[1] R. WALDEKRANZ, *Modern Swedish Film*, trad. inglese di C. Stephenson, The Swedish Institute, Stockholm 1962, p. 16.

A consolidare il fenomeno di queste affinità ideologiche di partenza stanno anche motivi storici e sociali più precisi, estensibili – di là dal caso singolo – a tutta quanta la cultura svedese del periodo bellico e postbellico. «Le simpatie che la Svezia nutre per il mondo occidentale», si è scritto da qualche commentatore del tempo, «distruggono sul piano ideologico la sua proclamata neutralità»; e certamente la generazione di intellettuali coevi di Bergman, che si viene formando proprio in quel periodo, giunge alla maturità in modo altrettanto poco 'neutrale' e indipendente di quanto accade per la maturazione dei loro colleghi occidentali, risentendo in pieno, come tutti costoro, delle conseguenze e degli effetti della catastrofe mondiale.

Inoltre, se nei paesi occupati la cultura, dopo la caduta del fascismo, cerca di riprendere la strada in direzione della lotta per il rinnovamento delle strutture democratiche, sviluppando le premesse della Resistenza, in Svezia la ripresa è molto più lenta e difficile, e urta contro ostacoli ideali e reali molto più gravi. Letteratura e cultura non sopravanzano il clima di isterismo, di nevrosi e di angoscia già dominante nel periodo bellico, quando penetrano nella narrativa sia i moduli della "psicologia della violenza", sia, a opera di Eyvind Johnson, Thorsten Jonsson e altri, i procedimenti tipici del soggettivismo joyciano e delle tecniche stilistiche novecentesche in genere; anzi, con la venuta in essere, verso la metà degli anni '40, del gruppo letterario omonimo (*40-talet*), facente capo al poeta e romanziere Stig Dagerman, a scrittori come Lars Ahlin, Lars Göransson e Sivar Arnér, e a drammaturghi come Björn-Erik Höijer e lo stesso Dagerman (tutti per certi versi eredi della letteratura dell'"angoscia" di Pär Lagerkvist e fortemente influenzati dal cosiddetto esistenzialismo negativo francese), il senso della presenza immanente della crisi è ulteriormente accresciuto da una sorta di "complesso della neutralità", dalla consapevolezza di non aver resistito con l'azione pratica all'imperialismo nazista e, insieme, dall'aggravarsi di certe piaghe nazionali interne, come la diffusione dell'alcolismo, l'ottundersi dei valori della religione cristiana tradizionale e un generale senso di disfacimento e dissoluzione della coesione della compagine sociale; cui sarebbe ancora da aggiungere – sul piano più strettamente cinematografico – l'influsso che vengono allora esercitan-

do in Svezia i prodotti del *film noir* americano (Dmytryk, Hawks, Siodmak, Wilder) e del cinema francese della tradizione naturalistica, e gli ultimi cascami dell'avanguardia: Bergman stesso riconosce senza difficoltà le simpatie giovanili nutrite per Carné e Duvivier, nonché quelle più recenti per Cocteau, di cui saluta, a esempio, l'*Orphée* come opera tra le più alte della cultura contemporanea. (Anche le sue realizzazioni scenico-radiofoniche da testi di Tennessee Williams, di Jean Anouilh e dello stesso Cocteau si devono porre senz'altro in linea con le scelte favorite da un simile clima.) Angoscia, disillusione, pessimismo, rinuncia, malattia, senso di colpa, gusto della autodistruzione, vagheggiamento del suicidio, alterazione dello stato psichico normale, «infinito orrore di fronte alle dure condizioni della vita umana nell'era della bomba atomica» e, come riflessi esterni di questa situazione, violenza, brutalità e sadismo, – ecco alcune delle componenti costitutive di quella teorica del "turbamento interiore" o della "coscienza angosciata", che l'intera generazione degli intellettuali svedesi del "gruppo del '40" eleva a essenza della propria arte[2], e che corrisponde appunto, oggettivamente, a un tale allentarsi dei legami sociali.

Ora, come è noto, e come opportunamente ribadisce, in pagine importanti, Maria Bergom-Larsson[3], gli esordi cinematografici di Bergman avvengono proprio nel quadro della situazione di crisi qui rapidamente descritta, in stretto rapporto con il "gruppo del '40" (al cui periodico egli stesso collabora in qua-

[2] Sul tema esiste già una vasta letteratura critica. Mi limito a ricordare, per quanto concerne le fonti ideologiche del principale tra questi riferimenti letterari, Dagerman, e i suoi rapporti con il cinema, i lavori di G. PÉRILLEUX, *Stig Dagerman et l'existentialisme*, Les Belles Lettres, Paris 1982; TH. STENSTRÖM, *Le courant existentiel suédois: contexte international et traits spécifiques*, «Nouvelles de la République des lettres», 1986/2, pp. 125-41; M. ROSELIUS, *Stig Dagerman och filmen*, «Chaplin», XXVI, 1984, n. 191, pp. 63-6; G. WERNER, *De grymma skuggorna. En studie i Stig Dagerman författarskap och dess relationer till filmen som medium*, Norstedts, Stockholm 1986.

[3] M. BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin*, PAN/Norstedts, Stockholm 1977, pp. 16 sgg. (pagine purtroppo mancanti nell'edizione inglese del libro, *Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society*, trad. di B. Selman, The Tantivy Press/A.S. Barnes & Co., London-South Brunswick-New York 1978).

lità di narratore), e ne riflettono tutte le ambiguità e le esagerazioni, tutti gli estremismi. Mancando qui in lui ancora un pieno controllo delle sue capacità creative, si nota come caratteristica specifica di questo primo periodo una singolare instabilità di posizioni e atteggiamenti a riguardo del problema della crisi, che, dopo varie oscillazioni, sfocia nel pessimismo più estremo: basti accennare alla tragicità senza sbocco di certi suoi scenari, come a esempio quelli stesi per Sjöberg (*Hets*, Spasimo, 1944) e per Gustaf Molander (*Kvinna utan ansikte*, Donna senza volto, 1947; *Eva*, 1948), e a buona parte delle opere grevi e disperate che egli realizza nel corso degli anni '40, da *Kris* (Crisi, 1945) sino a *Hamnstad* (Città portuale, 1948), *Fängelse* (Prigione, 1948-49) e *Törst* (Sete, 1949).

Lo sfondo sul quale si distaccano le vicende di queste opere, comunque orientate, è in realtà sempre il medesimo. Si tratta appunto della crisi di una generazione, della sua vuotezza di ideali, di una vita senza più vita o senza più slanci di passione vera. Sintomi o piuttosto simboli letterari di questa situazione, per Bergman, sono Nietzsche e Strindberg, i dioscuri del decadentismo e nichilismo nordico, che in *Spasimo* invoca uno dei compagni dello studente Widgren, Sandman, a sostegno delle sue idee scettiche e 'materialistiche': stando qui a indicare, 'materialismo', non tanto una ideologia definita, quanto invece quell'assenza di ogni prospettiva in generale, che dal rifiuto dei valori spirituali della vita finisce con il passare al rifiuto della vita nella sua stessa consistenza biologica, al suicidio (un motivo tipico, si noti, del più tardi suicida Dagerman, già presente nel suo *Bambino bruciato*): non a caso in *Prigione* è il 'materialista' Tomas a difendere la probità del suicidio ("Ogni spirito lucido prima o poi lo attua... Il suicidio, del resto, non è altro che una malattia mortale"), mentre sono personaggi variamente 'malati' o in colpa o schiacciati sotto il peso della loro miseria morale, che si decidono ad attuarlo: lo squallido attore di *Crisi*, le due prostitute di *Città portuale* e di *Prigione*, e l'isterica Viola di *Sete*; così come altrove atei e suicidi sono raffigurati come fisicamente affetti, o in via di esserlo, dal male della cecità.

Materialismo e scetticismo, ateismo e malattia significano, nella accezione di Bergman, aspetti concomitanti o convergenti

della stessa situazione di crisi, dello stesso "torpore borghese"; e, a conti fatti, si rivelano mezzi inutilizzabili per uscirne. «Il materialismo integrale – afferma lo stesso Bergman – non potrebbe condurre l'umanità che a un'*impasse* senza calore»[4]. Proprio per questo egli non vi si adagia neanche nelle esperienze apparentemente più negative, più pessimistiche, suggerendo qui e là, benché in modo ancora assai vago, motivi di speranza, l'anelito a ritrovare nella solidarietà e nell'unione la forza necessaria per continuare almeno a vivere, andata perduta nell'isolamento. Entrambi i tratti decisivi della concezione artistica di Bergman, cioè da un lato la "coscienza angosciata" (come riflesso della crisi storico-sociale della Svezia e della cultura degli anni '40) e dall'altro il rifiuto di acquietarsi nella tradizione del decadentismo nordico di uno Strindberg, del suo naturalismo semplicemente pessimistico (che al materialismo, come si è visto, viene subito agganciato), fanno dunque già da componenti costitutive delle opere del primo periodo. Che d'altronde Bergman si renda conto della vanità o dell'insufficienza del suo tentativo di 'recupero', almeno come fin qui condotto, e non cerchi per nulla di mistificarne l'esito con il ricorso a facili ma surrettizi artifici, sta a provarlo *Prigione*, testo chiave per la comprensione non solo delle altre opere di questo periodo, ma anche dello sfondo genetico di tutta la sua tematica successiva.

Qui Bergman cerca invano di rispondere ai quesiti dominanti della vita dell'uomo, che cosa siano la vita stessa e il mondo, quali rapporti intercorrano tra vita e arte, arte e religione, religione e mondo. Finzione artistica e realtà intanto coincidono. L'opera cinematografica che, nel film stesso, un vecchio professore di matematica propone di realizzare a un suo ex allievo, ora regista, è un'opera sull'inferno, che si dovrebbe aprire con una allocuzione del diavolo intorno al proprio piano di dominio. Caratteristica di questo piano è che la realtà intera permanga statica, senza mutamento; ogni variazione in essa, persino la più atroce e spaventosa, come potrebbe essere quella provocata dallo scoppio di una guerra atomica, contraddirebbe alla realizzazione del piano, alla natura dell'azione diabolica, che ha per essenza appunto l'inazione, la staticità, il vuoto assoluto. "Il nostro vuoto", commenta Martin, il regista, "è peggio del caos". E in quel vuoto, naturalmente, non c'è posto per Dio: Dio è "morto, liquidato, annientato" (un'eco evidente da Nietzsche). Dio, spiega il professore, "non è che l'immagine, il simbolo della vita"; ma nell'inferno non c'è vita: l'abolizione di Dio deve perciò essere introdotta come *prius* logico di ogni ulteriore costruzione e sviluppo del film, di ogni sua possibile realizzazione.

Si capisce che un tale incubo non è per Bergman soltanto il portato di una finzione artistica, di un progetto cinematografico. Al contrario, proprio la vita, proprio il mondo reale è un incubo, un inferno. Già in *Spasimo* è stabilita una chiara interrelazione tra l'inferno della scuola, dove campeggia la figura di un insegnante tirannico, e la totalità del mondo nel suo complesso; in *Donna senza volto*, in *Città portuale*, in *Sete* è il mondo reale che si appalesa per un inferno; e qui, in *Prigione*, alla finzione del progetto cinematografico di Martin e del professore si intercala, in guisa evocativa, un'altra vicenda 'infernale', scaturita stavolta non dalla finzione ma dalla realtà: quella della prostituta Birgitta-Carolina, che a Martin narra l'amico Tomas, lo scrittore 'materialista', scettico, alcolizzato e momentaneamente in crisi nei suoi rapporti familiari e privati. A differenza di Tomas, il quale alla fine rivede la sua posizione nichilista e torna dalla moglie per iniziare una nuova vita, Birgitta-Carolina non sfugge alla condanna estrema, al suicidio; per lei la 'prigione' della vita si mostra assolutamente senza uscita.

Neanche in *Prigione*, dunque, il movimento drammatico è a direzione unica. Ma se il recupero non vi è del tutto escluso (benché vi sia confinato in secondo piano), la negazione resta comunque l'assunto principale; svolgendo il film un racconto che «termina in prostrazione e suicidio», lo si può a buon diritto definire, con la Bergom-Larsson[5], un «*Bildungsroman* in negativo» (ri-

[4] *Rencontre avec Ingmar Bergman*, éd. par J. Béranger, «Cahiers du cinéma», XV, 1958, n. 88, p. 18 (riferito anche da J. SICLIER, *Ingmar Bergman*, Éditions Universitaires, Paris 1960, p. 131).

[5] BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman*, cit., p. 24.

spetto al modello umanistico classico). Bergman vi concentra e acuisce infatti l'insieme dei suoi motivi tematici precedenti: stanchezza e crisi, inibizioni e 'malattia'; la vita come inferno e l'inferno – il regno diabolico terreno – come assoluto vuoto, come staticità priva di scelte. Conseguentemente viene meno nel finale, per bocca del protagonista, Martin, la speranza in una via di uscita e di salvezza da tale inferno, giacché l'unica uscita e salvezza possibile – che permetterebbe, a un tempo, il recupero di Birgit-ta-Carolina e la realizzazione del film – richiederebbe proprio l'ammissione di quella presenza di Dio, che all'inizio era stata scartata per ipotesi. "Non si può realizzare il vostro scenario", dichiara Martin a Tomas e al vecchio professore. "Esso si chiuderebbe su un quesito che non ha risposta. Se ne potrebbe dare una, se si credesse in Dio. Poiché non ci si crede più, non c'è uscita".

Con *Prigione* la visione del mondo di Bergman si inquadra per la prima volta in una prospettiva definita, per quanto transitoria, che illumina non poco dietro a sé l'intero arco del cammino percorso. Il fallimento delle soluzioni artistiche fin qui proposte alla crisi e la contraddittorietà ideologica delle sue conseguenze si spiegano alla luce della debolezza di elaborazione della cultura svedese degli anni '40, dalla quale, come si è detto, Bergman dipende e di cui comincia solo ora a sbarazzarsi a fatica. La sua 'prigione' intellettualistica si manifesta del resto fin qui tipicamente anche nello stile, nel linguaggio, dove – rileva la sua compatriota Marianne Höök[6] – «la simbologia bergmaniana comincia a prendere forma»: basti solo pensare ai procedimenti stilistici, sintattici e figurativi dominanti in *Prigione*, zeppi di effetti sfumati e irrealistici, da incubo onirico, di sovrimpressioni, di incastri, di salti di tempo avanti e indietro, di contorti nessi tra gli avvenimenti: di moduli e forme, cioè, che se per un verso si richiamano alla scuola del cinema scandinavo, e in primo luogo al Sjöström del *Carretto fantasma* («chiave di volta del mio universo cinematografico», confessa una volta Bergman[7]), per

[6] M. HÖÖK, *Ingmar Bergman*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1962, p. 61.

[7] «C'est vrai, *La Charrette fantôme* est la clef de voûte de mon univers cinématographique. Je considère presque comme un axiome que *La Charrette fantôme* est un des chefs-d'œuvre les plus absolus de l'histoire du cinéma» ("*Seul me guide le principe du plaisir*". *Entretien avec Ingmar Bergman*, éd. par S. Björkman, «Cahiers du cinéma», n. 524, 1998, p. 39). Per questo «enorme significato» del suo rapporto con Sjöström, cfr. anche FORSLUND, *Victor Sjöström*, cit., pp. 322 sgg.; I. BERGMAN, *Bilder*, Norstedts, Stockholm 1990, pp. 22-4 (*Immagini*, trad. di R. Pavese, Garzanti, Milano 1992, pp. 19 sgg.); O. ASSAYAS/S. BJÖRKMAN, *Conversation avec Bergman*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1990, pp. 40, 50-1. Bergman lo ha rievocato da ultimo anche in teatro e al cinema, curando la regia di *Bildmakarna* (Il creatore di immagini, 2000), dramma di Per Olov Enquist.

l'altro – sono ancora parole della Bergom-Larsson[8] – mostrano formalmente «punti di contatto con importanti aspetti dell'avanguardismo del dopoguerra».

2. *L'esperienza letteraria nazionale in Sjöberg e Bergman.*

Delle propaggini svedesi del cinema della "terza fase" si può venire bene in chiaro solo muovendo dalla consapevolezza che la ripresa del cinema in Svezia tra guerra e dopoguerra non ricade soltanto sulle spalle di Bergman. Questa ripresa va persino al di là dell'ambito filmico in senso stretto. Chi voglia comprenderne le matrici e saggiarne lo spessore bisogna che abbracci in un solo sguardo il contesto complessivo della cultura svedese del periodo, filosofia, letteratura, teatro, cinema, spingendo più addentro la ricerca nel retroterra delle fonti di cultura cui si alimentano i due registi allora di maggior prestigio, Sjöberg e Bergman, in vista della determinazione del senso, della natura e delle proporzioni del loro rispettivo ambito di aggancio con l'esperienza culturale nazionale.

Si sa che nell'attività di entrambi le esperienze teatrali tengono un posto di importanza eguale, se non maggiore, di quelle cinematografiche. Bergman afferma senz'altro che il teatro assorbe almeno il sessanta per cento della sua attività registica; per Sjöberg – influenzato, a quanto lui stesso dichiara, da Mejerchol'd, e impostosi con la messa in scena al Dramaten di Stoccolma di una serie di testi shakespeariani, dove la critica riscontra «un singolare talento per la giustapposizione drammatica dei personaggi, in soluzioni squisitamente visive»[9] – la proporzione risulta an-

[8] BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman*, cit., p. 22.

[9] H. SJÖGREN, *Teater i Sverige after andra världskriget*, Natur och Kultur,

che maggiore. Grande rilievo hanno comunque in entrambi, come registi teatrali, le messe in scena di autori nazionali, e in particolare di Strindberg. Non a caso gli studi specifici dedicati all'argomento da Gunnar Ollén e Maurice Gravier, le numerose testimonianze personali di Bergman, le storie del teatro svedese di Sjögren e dei due Marker, e i lavori di tutt'e tre costoro e di Egil Törnqvist su Bergman come regista teatrale[10] consentono di additare proprio in loro (e in Rune Carlsten) i registi che, rifacendosi alla grande lezione delle regie strindberghiane di Olof Molander negli anni '30, cercano con il loro attento studio della personalità di Strindberg, ma al livello di una sua reinterpretazione originale e fantastica, di sottrarre il drammaturgo all'ipoteca espressionistica posta su di lui da Max Reinhardt e dalla scuola tedesca, e di recuperarne sotto altra chiave la 'nazionalità': di mostrare insomma che la sua opera «è, per origini e cornice, una creazione svedese, una manifestazione del genio nazionale».

Verso Strindberg, Bergman mantiene un vecchio e sempre riconosciuto debito, mediato appunto da Molander (l'uomo – dice nello schizzo autobiografico *Lanterna magica*, ma ricordano anche Törnqvist e i due Marker – che gli svela «la magia più segreta del teatro», segnatamente quella della drammaturgia di Strindberg). Decisivo, inconfrontabile con ogni altro, ne giudica l'influsso ricevuto: «Nella mia vita la più grande esperienza letteraria fu Strindberg»[11]. Lo legge e lo ama fin da adolescente; gli

Stockholm 1982, p. 16 (dall'originale inglese *Stage and Society in Sweden: Aspects of Swedish Theatre since 1945*, trad. di P.B. Austin, The Swedish Institute, Stockholm 1979, p. 13).

[10] Di seguito mi servo sprattutto di tre studi di M. GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne*, I: *L'Allemagne*, I.A.C., Lyon-Paris 1949, pp. 55 sgg., *Mises en scène de Strindberg*, in *La mise en scène des œuvres du passé*, éd. par J. Jacquot/A. Veinstein, CNRS, Paris 1957, pp. 41-51, e *Ingmar Bergman et le théâtre suédois*, «Études cinématographiques», I, 1960, n. 6-7, pp. 372-82; delle storie di F.J. e L.-L. MARKER, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1982 (da integrare con la loro edizione di I. BERGMAN, *A Project for the Theatre*, F. Ungar, New York 1983), e *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1996; e della monografia di E. TÖRNQVIST, *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.

[11] I. BERGMAN, *Introduzione* al suo volume *Quattro film*, trad. di B. Fonzi/G. Oreglia, Einaudi, Torino 1961, p. XVII; *A Project for the Theatre*, cit., p. 16.

si accosta per la prima volta attentamente durante gli studi universitari, quando sceglie a tema della sua dissertazione di laurea l'analisi di una *féerie* di Strindberg; e opere di Strindberg sono poi da lui inscenate nella fase di permanenza presso il Mäster Olofsgården e in tutta la fase di attività teatrale pre-professionale, che dura dal 1938 al 1944, anno in cui egli stende per Sjöberg il suo primo scenario cinematografico, *Spasimo*. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, anche questo esordio è significativo. Esso avviene infatti nel quadro della situazione di crisi che investe la Svezia durante il periodo prebellico, e in stretto rapporto con la letteratura svedese coeva, sintomo della medesima. La sua collaborazione con il "gruppo del '40" continua, se non altro, tramite la messa in scena negli anni subito successivi di opere di esponenti tra i più in vista del gruppo, come Björn-Erik Höijer (*Requiem*, 1946; *Danza sul ponte*, 1948; *C'è luce nella baracca*, 1951), o di autori a essi cari, come Hjalmar Bergman (*La saga*, 1945; *Lodolezzi canta*, 1948; *Un'ombra*, 1950) e soprattutto Strindberg (*Il pellicano*, 1944; *L'olandese*, 1947; *Scherzare col fuoco*, 1947; *Amor materno*, 1948), per il cui avanguardismo teatrale l'interesse del regista non solo si mantiene costante in questo periodo, ma va anzi progressivamente intensificandosi. «È chiaro – rilevano concordi i commentatori, almeno da Jörn Donner in poi (Birgitta Steene, Vernon Young, Frank Gado ecc.) – che l'ispirazione da Strindberg, la parentela con Strindberg, sono sensibili ovunque in Bergman»[12].

Con Strindberg si cimenta contemporaneamente anche Sjöberg, il quale, in occasione del centenario strindberghiano (1949), cura la messa in scena teatrale a Stoccolma di *Fröken Julie* (La signorina Giulia), e, l'anno dopo, di *Erik XIV*. Su che basi avviene il suo incontro con il drammaturgo? «Per ben rappresentare Strindberg [...]», osserva Gravier, «bisogna anzitutto conoscere l'uomo e la vita dell'uomo»: specialmente quando si tratta di un'opera come *La signorina Giulia*, situata proprio al

[12] J. DONNER, *Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer*, Aldus/Bonniers, Stockholm 1962, p. 167 (trad. inglese di H. Lundberg, *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, Indiana University Press, Bloomington 1964, p. 211).

centro del delicato punto di svolta in cui Strindberg, allontanandosi dal «naturalismo integrale» degli inizi, ripiega su un esasperato soggettivismo, su una «intimità tragica ultrasoggettiva», secondo i dettami più caratteristici della sua drammaturgia matura: «nessuno rappresenterà senza dubbio convenientemente *Padre*, *La signorina Giulia* o *Creditori*, se non ha almeno scorso le *Vivisezioni* e non si è impregnato della dottrina strindberghiana della suggestione, se non è familiare con la nozione di "lotta dei cervelli" o di "assassinio psichico"»[13]: ossia con la nozione del conflitto che si viene a determinare tra intelligenze di diverso livello, e che si conclude generalmente con un atto di violenza morale, con la forzata sottomissione di una intelligenza all'altra. Strindberg stesso, nella celebre introduzione alla *Signorina Giulia*, scrive:

> Le mie anime (caratteri) sono conglomerati di stadi culturali passati e presenti [...]. Ho dato un po' di storia alla loro genesi, facendo in modo che il più debole si appropri delle parole del più forte e le ripeta, e che le anime prendano l'una dall'altra 'idee', le cosiddette suggestioni [...]. La signorina Giulia è [...] un avanzo della antica nobiltà militare, che cede ora alla nuova nobiltà dei nervi e del cervello; è una vittima della disarmonia provocata dalla colpa di una madre in seno a una famiglia, una vittima degli errori di un'epoca, delle circostanze della sua congenita debolezza: cose che equivalgono al fato o legge dell'universo degli antichi.

Di fronte a questo fato, a questo destino tragico (ossia alla decadenza di una classe), Strindberg non resta insensibile: «Noi siamo abbastanza nobili da soffrire vedendo una grandezza caduta che giace e si scompone come un cadavere, proprio come se il caduto potesse rialzarsi e riabilitarsi con azioni onorevoli».

La 'nobiltà' dell'atteggiamento di Strindberg passa tal quale in Sjöberg: e non solo in Sjöberg uomo di teatro, ma anche in Sjöberg cineasta, quando, l'anno dopo, egli decide di realizzare la trascrizione filmica del testo, con lo stesso attore per protagonista: Ulf Palme. (La bravissima Anita Björk sostituisce invece

[13] GRAVIER, *Mises en scène de Strindberg*, cit., p. 43.

nel film Inga Tidblad, che sulla scena aveva il ruolo della protagonista femminile.) Giungendo al film con l'intima preparazione che gli deriva dall'averne curato poco prima la messa in scena teatrale, dalla conoscenza a fondo della personalità e del lavoro del drammaturgo, dalla capacità di maneggiare con padronanza assoluta – come esige Gravier – tutta quanta la sua materia teatrale, è naturale che Sjöberg parta, dal punto di vista della resa del clima strindberghiano, straordinariamente avvantaggiato e gli riesca agevole captare gli elementi drammaturgici essenziali che giacciono al fondo del testo, subito assunti infatti, e vagliati, al livello di una estrema consapevolezza: come stanno a provare, tra l'altro, le note da lui appositamente stese al riguardo, le quali – asserisce Forsyth Hardy, che le cita in parte, come le cita e le utilizza poi anche Gunnar Lundin[14] – forniscono una interpretazione del tema tutt'altro che semplicistica e ovvia.

Ciò contribuisce intanto a dare una prima collocazione al film di Sjöberg. Mettendo a frutto sia la lezione di Olof Molander come anche la sua propria esperienza teatrale strindberghiana, Sjöberg, da interprete di alta classe, punta sull'individuazione e sul recupero senza esclusioni di tutte le complesse componenti del testo nel loro intreccio unitario. Ne recupera così non solo, in primo luogo, la dimensione nazionale, resa evidente dalla utilizzazione come sfondo degli ariosi paesaggi contadini della festa di San Giovanni (d'altronde anche Molander, ricorda Gravier, «tendeva soprattutto a situare i drammi di Strindberg nella loro cornice propria, a impiantarli nel paesaggio svedese»), che non possono non richiamare immediatamente un altro arioso film 'nazionale' realizzato da Sjöberg durante il conflitto bellico, *Himlaspelet* (La via del cielo, 1942); ma ne recupera altresì, in secondo luogo, le componenti strutturali e drammatiche interne, il valore delle diverse cesure, dei diversi trapassi e nessi ritmici, delle dense stratificazioni psicologiche dei caratteri (quei «conglomerati di stadi culturali passati e presenti», cui accenna Strindberg: basti pensare alla maniera ossessiva e struggente in

[14] Cfr. F. HARDY, *Scandinavian Film*, The Falcon Press, London 1952, pp. 31-2; G. LUNDIN, *Filmregi Alf Sjöberg*, Wallin & Dalholm, Lund 1979, pp. 201 sgg.

cui Sjöberg, anche nel film, fa «aleggiare sopra e dietro il tutto l'infelice spirito del padre»): e ciò nella stessa chiave ultrasoggettiva, "proustiana", fitta di continue allusioni e reminiscenze, che aveva già determinato l'orientamento generale delle messe in scena strindberghiane di Molander: «Sogni a occhi aperti, chiare immagini della realtà, frammenti dai contorni precisi strappati alla vita quotidiana e ravvicinati gli uni agli altri mediante un'arte raffinata della composizione, e formanti tutti insieme delle sequenze di immagini create dalle leggi di associazione»»: orientamento giustificato, secondo Molander (al quale si deve anche il richiamo a Proust), «dal fatto ben noto che, per Strindberg, la vita tutta intera non era che un sogno, o una serie di sogni, e spesso di cattivi sogni».

La duttilità del mezzo cinematografico sta, nelle mani di Sjöberg, al completo servizio di questo intendimento. Troviamo così visualizzato in lui il complicato giuoco strindberghiano della sovrapposizione temporale dei piani, sia nella forma della evocazione indiretta, con 'attacchi' o inserti asincroni (il racconto di Jean a Kristin della rottura del fidanzamento della contessina, racconto che si sovrappone all'immagine di quest'ultima; il cordone del campanello che fa immaginare agli amanti il ritorno del conte, ecc.), sia, più frequentemente, nella forma della rievocazione diretta, con la compresenza di più tempi nella stessa sequenza e talvolta persino nella stessa inquadratura (certe rievocazioni dell'infanzia dei due protagonisti) o la predominanza, comunque, della dimensione della memoria, del ricordo: "Si può fuggire", dirà la contessina a Jean nel finale, "ma i ricordi ti inseguono ovunque". E ritroviamo ancora, trasposti nella corrispondente forma filmica, gli accorgimenti scenici già ideati da Strindberg al fine di potenziare l'«illusione» e la «suggestione» dello spettatore, vale a dire quelle «forme d'arte [...] collegate in origine all'antica tragedia» che sono la monodia (il monologo) e il coro (il ballo), oltre naturalmente alla musica (perché anch'essa «eserciti la sua suggestione durante la scena muta») e a un uso della stilizzazione coreografico-scenografica che prende «in prestito dalla pittura impressionistica l'asimmetria e il troncamento»: si pensi soltanto, per la scenografia, alla cucina o al gran salone centrale del palazzo, con i ritratti degli avi alle pareti,

all'«asimmetria» di certe inquadrature sghembe del palazzo stesso visto da Jean e al «troncamento» impressionistico – montaggio a pezzi brevi, primi piani, iterazioni simboliche di dettagli – che entra in funzione nelle sequenze culminanti, e anche qui con scrupolosa fedeltà all'impianto strutturale e drammatico del testo di origine: soprattutto nella sequenza posta a cesura dei due tempi ideali e reali del film, quella del cedimento della contessina a Jean, suggerito indirettamente dalla foga incalzante della danza in cui si disfrenano i contadini nel locale accanto, e che il regista costruisce con piani sempre più ravvicinati, sino a dettagli simbolici di chiara impronta sessuale (i fucili che si levano a sparare, la botte rovesciata che getta vino); e nella splendida sequenza che precede immediatamente il suicidio, quando, a scioglimento della «lotta dei cervelli», e a compimento tragico e fatale del 'destino', nasce appunto nella contessina, dietro istigazione di Jean, la decisione di uccidersi: la *camera* si avvicina allora lentamente al suo volto immobile, isolandolo poi del tutto in primo piano, mentre cominciano a echeggiare di nuovo in lontananza le note dei contadini in festa. La concentrazione drammatica essenziale dei motivi del testo raggiunge qui il suo apice.

La cultura di Sjöberg, la sua dimestichezza con il mondo teatrale di Strindberg, l'importanza della sua operazione di recupero dell'impronta nazionale del drammaturgo, la pregnanza e la maestria di molte delle soluzioni formali audio-visive da lui architettate sono cose, mi sembra, fuori discussione. E tuttavia esse non bastano ancora, da sole, per sottrarre l'opera alle dipendenze dalla sua fonte, per innalzarla al rango di una creazione originale e artisticamente autonoma; ribadiscono anzi di più, con la loro qualità e il loro peso, quella dipendenza, e quindi la limitatezza – già spesso rimproverata a Strindberg, ma tanto più sensibile naturalmente in Sjöberg – di un movimento drammatico che resta rappreso nel suo proprio gorgo. Non solo infatti Sjöberg si muove ancora completamente entro l'orizzonte della drammaturgia di Strindberg, non solo continua a «soffrire» con lui, «vedendo una grandezza caduta che giace e si scompone come un cadavere» – tiene cioè, in altri termini, un atteggiamento formale distaccato, aristocratico – ma ne condivide anche, e ne porta innanzi, l'irrazionalismo, il compiaciuto gusto decadentistico per

lo 'spettrale' e il 'maledetto' (i sogni a occhi aperti dei protagonisti, il vento che agita con violenza i tendaggi del salone), e in generale quella tipica concezione onirica della vita e dell'arte, sopra richiamata, di cui il «mezzo filmico» sarebbe per sua essenza – secondo quanto Sjöberg ribadisce in una intervista alla rivista «Chaplin» del dicembre 1965, e mette bene in evidenza anche Lundin[15] – il prolungamento fantastico e il più naturale e moderno veicolo (contenendo appunto in sé «qualcosa del sogno»).

Se è dunque senza dubbio giusto far posto a Sjöberg nel quadro della ripresa del cinema svedese del dopoguerra, non mi sembra però lo sia altrettanto aggiungere, come qualcuno ha fatto (in Svezia, Rune Waldekranz) che è proprio Sjöberg, con *La signorina Giulia*, a spianare entro un certo grado la via al cinema di Bergman. La via di Bergman in realtà è diversa. Il decadentismo aristocratico non è la sua unica né la sua ultima parola. Anche a non dire della confessata inclinazione che lo guida, come regista di teatro, più verso il tipo di messa in scena alla Molander che non verso quello alla Sjöberg, egli dimostra chiaramente di porsi presto sul piano della creazione originale, quali che siano i limiti dei risultati da lui volta per volta conseguiti, e, come creatore originale, di fare i suoi conti con Strindberg, Dagerman, Lagerkvist e le altre personalità artistiche scandinave ben presenti anche a Sjöberg (da Lagerkvist, tra l'altro, viene il suo film *Barabbas*, 1953) con un distacco critico che la 'disponibilità' di quest'ultimo non conosce.

Già tra il 1949 e il 1950, ossia proprio in coincidenza con gli esperimenti fedelmente strindberghiani di Sjöberg, si assiste in Bergman a un decisivo cambiamento di linea nell'impostazione ideologica delle sue opere, a una ulteriore verifica e chiarificazione delle fonti (e del fondo) della sua arte. In *Till glädje* (Alla gioia, 1949), in *Sommarlek* (Un'estate d'amore, 1950), il regista approfondisce considerevolmente la sua visione iniziale del problema della crisi, la arricchisce di una molteplicità di sfumature

[15] Cfr. *Filmens partisan. Alf Sjöberg berättar om sina framgångar och misslyckanden*, a cura di B.J. Hultman/T. Manns, «Chaplin», n. 59, 1965, p. 470; LUNDIN, *Filmregi Alf Sjöberg*, cit., pp. 201 sgg.

e, ciò che più conta, la sblocca. Se fin lì la crisi si era sempre mostrata irresolubile per l'uomo, sia dal punto di vista dell'atteggiamento soggettivo, sia dal punto di vista della sua destinazione oggettiva nel mondo, ora Bergman comincia a individuare nel recesso della coscienza – ossia nella problematizzazione a livello soggettivo dell'essenza della vita umana – un'altra, diversa e più ricca alternativa alla crisi. Lo sprofondamento nell'interiorità si sostituisce alla dispersione nell'esterno. Spingendo sempre più a fondo in direzione della conversione della socialità esterna dei problemi in problemi interni, di coscienza, Bergman porta alla luce quella che è e resta la componente più costante e decisiva della sua formazione culturale, il protestantesimo, così come questo si viene svolgendo in Scandinavia da Kierkegaard in avanti. Tutte le questioni principali e i principali dilemmi che si pongono all'uomo prendono via via decisamente in lui un significato non più oggettivo, ma metaforico-simbolico; la ricerca della 'salvezza' – ricerca che caratterizza, in un certo senso, l'intero arco del suo cinema – diventa ricerca della salvazione personale, del riscatto, della grazia; e la forma artistica di questo contenuto, nell'intento di aderirvi con pienezza, accetta metafore e simboli, ne sottolinea il carattere trasparente o allusivo, giuoca a comporne e scomporne la struttura secondo cadenze liturgiche, e insomma trasforma l'arte in una sorta di esegesi a sfondo biblico-teologico delle questioni oggettive intorno al mondo.

Due sono i temi essenziali confluenti nell'alternativa protestante di Bergman. Un primo tema, intanto, è quello della "passione". Lo annuncia già subito, in apertura di *Gycklarnas afton* (Una vampata d'amore, 1953), l'inserto dell'episodio del clown Frost, il quale, per sottrarre le nudità della moglie agli occhi indiscreti di una truppa di corazzieri, percorre deriso le stazioni di un lungo, ossessivo, doloroso calvario, ritmato dal rombo dei cannoni (chiaro contrappunto fallico alle nudità della donna, la 'croce' sotto cui Frost più volte cade e si rialza): calvario che ritrae simbolicamente l'itinerario di salvezza e redenzione dell'uomo, il suo riscatto, attraverso la sofferenza, dal peccato dell'abbiezione terrena o dalla colpa di vivere in generale. Direttamente connesso con il primo è il secondo, importante tema del protestantesimo di Bergman: quello – tipico della giovinezza di Lu-

tero – concernente le tormentose crisi d'animo, le inquietudini, i terrori, gli incubi della mente, l'assillo di sfuggire alla condanna eterna e alle orribili pene infernali. L'interiorizzazione dei conflitti, la passione e l'espiazione sono condizione di salvezza e di grazia principalmente perché l'uomo, come essere finito, non riesce mai a sbarazzarsi dei limiti della vita non-spirituale, vive immerso di continuo nella tentazione, nella colpa, nel peccato e, in dubbio senza requie sull'al di là e il supremo destino, è ossessionato dal timore della morte.

> L'utilità della passione di Cristo – scrive Lutero – risiede in massima parte in questo, che l'uomo venga alla conoscenza di sé, e sia atterrito di sé e abbattuto [...]. Almeno deve cadere nel terrore della morte, tremare, fremere e provare tutto quello che Cristo ha sofferto sulla croce [...]. La ragione sente che la morte ci sta ancora sul collo, e ci esercita di continuo[16].

Non a caso questo secondo tema si annuncia originariamente in Bergman come una mera continuazione del tema della crisi, del decadimento materialistico della società scandinava, e significa – spesso in connessione con il motivo dell'adulterio e dell'attrazione sessuale – la perdita del senso del divino, il suicidio morale (e materiale) dell'uomo nel mondo o anche, biblicamente, la perdizione: certi personaggi di *Un'estate d'amore* e *Una vampata d'amore*, come anche del radiodramma *Staden* (La città, 1951), possono essere portati a esempio della deformazione satanico-ossessiva, tipicamente luterana, che fin da ora prendono in Bergman sia il peccato che l'ossessione della morte.

Ma le linee di questa tematica hanno una rigorosa continuazione e precisazione anche in tutte le opere posteriori a *Una vampata d'amore*, incluse sedicenti commedie quali *Kvinnodröm* (Sogni di donna, 1955) e *Sommarnattens leende* (Sorrisi di una notte d'estate, 1955). Soprattutto nel gruppo di opere che realizza tra il 1956 e il 1958, subito dopo aver approntato per Sjöberg, e in collaborazione con lui, lo scenario di *Sista paret ut*

[16] M. LUTERO, *Scritti religiosi*, a cura di V. Vinay, Laterza, Bari 1958, pp. 353-4, 375.

(L'ultima coppia che passa, 1956), cioè in *Det sjunde inseglet* (Il settimo sigillo, 1956), *Smultronstället* (Il posto delle fragole, 1957) e *Ansiktet* (Il volto, 1958), Bergman viene operando un'accumulazione e concentrazion esasperata, spinta al massimo, di tutte le sue inquietudini di origine nordico-protestante. Il mondo oggettivo, preso a sé, è qui ancora un mondo così vuoto come quello di *Prigione*, un simile "atroce orrore"; solo che, rispetto a quel primitivo, arretrato stadio di sviluppo, la posizione e la prospettiva di Bergman sono ora intimamente mutate. Non è più possibile, come allora, vivere senza Dio in questo vuoto abisso della vita: "Nessuno può vivere in vista della morte, sapendo che tutto è nulla", afferma il cavaliere Antonius Block nel *Settimo sigillo*. Proprio grazie alla problematizzazione dell'essenza della vita umana, resa possibile da un'alternativa al nulla (quell'alternativa che allo scandinavo Bergman si presenta in veste protestante), ora la rigidità della precedente disperazione si fluidifica, viene in contatto, attraverso la fede e il dubbio, con un contenuto, si dispiega insomma a libera spiritualità (benché sempre soltanto in termini religioso-protestanti): non sussiste più il solo lato del vuoto assoluto come essenza. Se la partita metafisica con la Morte personificata è per Block a priori perduta, non per questo egli rinuncia a vivere sino in fondo la sua esperienza di uomo; non resta passivo e sfiduciato dinnanzi al nulla della Morte, ma anzi l'affronta, le lancia la sua sfida al giuoco, e chiede e domanda ("Perché non la smetti di far domande?", lo rimbecca la Morte. – "Non la smetterò mai"); e approfitta del "rinvio" così concessogli, del tempo che gli rimane, per "cercare" e "rendersi utile", per "compiere una cosa importante". Sicché avviene a Bergman, in definitiva, quanto avviene al professor Isak Borg del *Posto delle fragole* al termine della sua difficile giornata (e della vita): di prendere coscienza del suo peccato, di scoprire cioè, nel contorto groviglio degli avvenimenti oscurati in apparenza dall'ombra tanto assillante quanto irrazionale della morte, "un movente ben determinato": una prospettiva almeno in certa misura umanistica, resa possibile qui come altrove dal fatto che la soggettivizzazione (protestante) dei conflitti significa non già la loro soppressione, bensì la loro trattazione a un livello soggettivo riccamente mobile e vario.

Questa diversa varietà e mobilità si riscontra naturalmente anche nella forma. Anch'essa è una conseguenza dello spostamento ideologico intervenuto in Bergman con la svolta degli anni '50 e l'alternativa protestante. A mano a mano che l'itinerario della redenzione dall'inferno del mondo viene acquistando un più preciso sfondo religioso, nordico-protestante, anche il mondo si colora religiosamente delle tinte del vizio, del peccato, del conformismo borghese pseudocristiano (nel senso di Kierkegaard); di qui non solo la irrisione – condizionata appunto dall'abito mentale della Riforma – di quel certo tipo di società aulica svedese che può vedersi argutamente tratteggiata in *Sogni di donna* e nelle rievocazioni del *Posto delle fragole*, ma anche l'identificazione degli 'splendori' di questa società, oro e monili e danaro, direttamente con il vizio e il peccato: aspetti concomitanti di un'unica tentazione, dietro la quale si cela – per dirla con Donner – il «volto del diavolo». Soltanto quindi un'arte consapevole dell'ineliminabile connessione dell'età moderna con il principio diabolico è in grado per Bergman di penetrare nell'intrico del mondo e dei suoi orrori, e di produrne lo smascheramento.

Qui fa la sua comparsa, insieme con il senso metafisico e storico di questa insistenza sul principio diabolico, il problema estetico del demonismo nel cinema. Bergman stesso sottolinea con chiarezza, nei testi autobiografici, lo stabile connubio determinatosi in lui fin dagli influssi dell'ambiente luterano della sua prima formazione tra la personificazione del demonio e la «lanterna magica». Principalmente questo infatti è per lui il cinema: una lanterna magica che, grazie alla sua «particolare dimensione irrazionale», funziona da veicolo e strumento per l'esecuzione di giuochi di prestigio, incantesimo e illusionismo ottico, e la cui «impostura» opera sull'osservatore – sul pubblico – «un'influenza di carattere altamente emotivo». Ritorna in ciò qualcosa, formalmente, delle più classiche fonti letterarie nordico-germaniche, un certo gusto goethiano (riscontrabile del resto non soltanto nella forma) per lo scatenamento dell'irrazionale come suggestione e attrazione demoniaca: si pensi, nel primo *Faust*, all'attrazione che su Margherita esercitano i gioielli di Faust, o meglio di Mefisto ("Chi sa come starci/ con questo vezzo al collo"): analoga, appunto, a quella che subisce Anne in *Una vampata d'amore* dinnanzi all'amuleto del suo tentatore, il diabolico Frans, la cui apparizione avviene non a caso in uno specchio; o a quella di Doris, in *Sogni di donna*, dinnanzi alle profferte del console ("Formulate i vostri desideri, io li esaudirò nei limiti del possibile": l'analogia con Mefisto è chiara) e ai suoi splendidi doni, l'abito da sera e le perle, dotate per di più queste ultime, come già l'amuleto di Frans, di una presenza magica: "Guardate signorina", dice a Doris il gioielliere, mostrandogliele, "sono come esseri viventi che hanno una forza, una personalità, una presenza". (Si noti anche qui, sia nella sequenza della *boutique*, sia in quella della gioielleria, l'intervento allusivo e sintomatico di un giuoco di specchi.)[17].

Appare evidente che il repertorio figurativo-simbolico cui Bergman ricorre in questo periodo non è soltanto un che di preziosistico, di eccitante, di stilisticamente 'interessante'. L'«impostura» dello stile – per usare l'espressione di Bergman – fa parte integrante del contenuto; solo in virtù di essa la «dimensione irrazionale» del cinema consente quel sondaggio e disvelamento magico dei recessi della coscienza, attraverso cui deve di necessità passare, se vuole 'salvezza', l'opera dell'uomo (e dell'artista, interprete dei suoi problemi). Film come *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole* costituiscono in tal senso il centro forse artisticamente e ideologicamente più alto di tutta quanta l'attività filmica del regista in generale. Il quale prosegue frattanto in parallelo la sua attività teatrale a Malmö, non meno ricca dell'altra, secondo la critica, di sentimenti e stimoli culturali nazionali.

Il processo di verifica e chiarificazione delle fonti va dunque per Bergman di pari passo con il distacco critico da esse. Giunto all'apogeo delle sue capacità di dominio dei mezzi tecnici e formali della creazione artistica, e a una piena consapevolezza dell'originalità del suo mondo espressivo, egli si sa ormai in grado di misurare la sua arte con quella delle più alte personalità

---

[17] Di questo tema dello specchio, largamente presente alla critica bergmaniana, ha fornito le analisi più serie e attente M. KOSKINEN, *Spegelskrift. Nedslag i några tidiga Bergman-Filmer*, «Chaplin», XXXI, 1989, n. 224, pp. 232-5, 276; *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Stockholms Universitet, Stockholm 1993.

della cultura nordica moderna, e in particolare, ancora una volta, con quella di Strindberg, che ora si prende nuovamente a modello, ma non più soltanto come agli esordi (e come Sjöberg) per le suggestioni positive e negative della sua drammaturgia, bensì principalmente per la sua forma: per la forma dei tardi drammi del suo *Kammerspiel* – dalla *Sonata dei fantasmi* al *Pellicano*, pezzi entrambi di repertorio nell'attività teatrale di Bergman – realizzati secondo un rigore compositivo che in questi drammi la critica giudica esemplare. Il rigore compositivo è quanto ora soprattutto affascina Bergman in Strindberg. Così, dopo aver curato nel 1960 la regia televisiva di un altro celebre dramma da camera di Strindberg, *Lampi a secco*, Bergman si dà da fare come energico prosecutore della tradizione strindberghiana del *Kammerspiel*[18], dando appunto tale forma alla trattazione del tema tragico del "silenzio di Dio" nella trilogia che, apertasi con *Såsom i en spegel* (Come in uno specchio, 1961) e continuatasi con *Nattvardsgästerna* (Luci d'inverno, 1962), si conclude con *Tystnaden* (Il silenzio, 1963). Le sue posteriori messe in scena strindberghiane (*Il sogno, La signorina Giulia* ecc.) contrastano nettamente, per rigore e ascetismo, con quelle macchinose di Sjöberg, il quale d'altronde, in campo filmico, gli resta ormai definitivamente indietro: si vedano, di quest'ultimo, i pur interessanti ma stilisticamente attardati *Domaren* (Il giudice, 1961), dal dramma di Vilhelm Moberg, e *Fadern* (Il padre, 1969), di nuovo da Strindberg.

Che forma e ideologia siano qui più che mai in Bergman categorie tra loro intimamente connesse non c'è forse neanche bisogno di aggiungere. Ubbidendo con severa e rigorosa coerenza ai postulati ideologici della sua cultura (una coerenza che cresce anzi via via che con essa cresce parallelamente lo spessore della 'riduzione' protestante), il regista lavora a portare avanti, a un grado sempre più elevato di affinamento, quell'identificazione dell'arte con il culto o la funzione liturgica, che nei primi due

[18] Cfr. DONNER, *Djävulens ansikte*, cit., pp. 164 sgg. (trad. ingl., pp. 206 sgg.); V. SJÖMAN, *L. 136. Dagbok med Ingmar Bergman*, P.A. Norsted & Söners, Stockholm 1963, pp. 16-7.

drammi della trilogia, e specialmente nel secondo, raggiunge un punto estremo. «Come l'officiante», ritiene Bergman, «l'artista che ricrea celebra un rito, e la scena, lo studio, il palcoscenico costituiscono il luogo del culto»[19]. È da questo intimo nesso formale dell'estetica con il piano etico-religioso che dipende ormai completamente la molla problematica del contenuto: vale a dire, ancora una volta, il problema come dubbio, il dubbio che eccita la fede, la fede che rende possibile la vita. Se Dio non esistesse – sono parole del pastore di *Luci d'inverno* – non esisterebbe neanche il pensiero; non è che la vita non sarebbe, ma non sarebbe veramente vita, cioè problema o macerazione interiore.

Proprio qui si fa palese, insieme, la complicata natura dell'esperienza letteraria nazionale in Bergman. Viene ribadita, da un lato, la profondità del suo nesso con la cultura svedese, con la crisi che investe a un certo punto questa cultura (e la società), e con il tentativo – già portato avanti in letteratura da Lagerkvist – di un superamento interno di essa mediante la acquisizione di una prospettiva umanistico-religiosa; e dall'altro, in virtù di questo tentativo stesso, la sua originalità e differenziazione rispetto a ogni forma di irrazionalismo. La ricerca, la messa in questione problematica, la valorizzazione del campo di attività e di scoperta dell'uomo sono – torno a dire – quanto distingue l'arte di Bergman dalle forme artistiche dell'irrazionalismo aristocratico-decadente (non escluso quello strindberghiano) e quanto anche riesce in parte a sottrarla alle ripercussioni che l'esistenzialismo negativo francese esercita sulla cultura svedese degli anni '40. Fortunatamente per lui, egli non ubbidisce al senso della "fantasmagoria artistica" sulla principessa di Castiglia inserita a titolo di apologo in *Come in uno specchio*: dove il poeta rinuncia a seguire la principessa nel "bel mondo dei morti", nel regno del "capolavoro" (ossia nel regno dell'arte sganciata dalla vita: che è poi, si sa, la tematica del vecchio Ibsen e del giovane Thomas Mann), e teme così facendo di ridursi al rango di un giullare, di un filisteo ipocrita, e di tradire la propria missione di artista. La

[19] Cfr. il suo scritto steso, in occasione di *Come in un specchio*, per «Cineforum», II, 1962, n. 14, pp. 335-7.

tentazione esistenzialistica e irrazionalistica della distruzione di ogni umanesimo, della morte intesa appunto, come nell'apologo, quale sommo compimento della missione artistica, è sì presente in Bergman, tanto nelle radici storico-sociali della sua formazione, quanto nelle predilezioni ideologiche della sua cultura e della sua arte; ma ciò che costituisce la sua originalità (e la sua relativa grandezza) è che egli combatte entro un certo grado vittoriosamente contro questa tendenza; le sue opere si oppongono alla totale dissoluzione della umanità dell'uomo, restano aggrappate al mondo umano, sconfiggono (sempre entro un certo grado) la tentazione irrazionalistica. Come ideologo Bergman può anche ritenere che il poeta della "fantasmagoria" di *Come in uno specchio* sia un falso artista, un "poeta senza poesie" o un filisteo volgare senza il coraggio del gran salto nel "capolavoro"; e tuttavia proprio soltanto a questo prezzo, soltanto con questa drammatica rinuncia, egli salva le qualità autentiche della sua arte, il respiro che le viene dalla capacità di fare spazio a un mondo di valori corposamente umano.

Sezione quarta

LA DEMOCRAZIA DEL DOPOGUERRA E IL CINEMA DEI PAESI SOCIALISTI

Con la sconfitta del nazifascismo su scala mondiale si aprono nuovi spazi e nuove prospettive per la democrazia anche nel cinema. Dalle ceneri del conflitto esso si leva rinvigorito. A ripresa, coltivazione e sviluppo dei germi democratici già presenti in certe tendenze filmiche della fase bellica o prebellica, sia dei film direttamente impegnati sul terreno dell'antifascismo (dal ciclo dei documentari statunitensi *Why We Fight*, spesso altrettanto politicamente spregiudicati dei coevi rendiconti e corrispondenze di viaggio dello scrittore Erskine Caldwell da Mosca, ai documentari e ai film sovietici di Ermler, Donskoj, Romm e altri sulla resistenza contro l'invasione nazista, da *The Great Dictator* al Lang di *Hangmen also Die*, 1943, su scenario steso in collaborazione con Brecht), sia di quelli che ammantano e celano la lotta per la difesa della civiltà dietro metafore allusive (*Aleksandr Nevskij*, *La Règle du jeu*, *Dies irae*, *Henry V*, *Les Enfants du Paradis*), vengono sorgendo nel dopoguerra forme di cinema ispirate ai princìpi di una democrazia di nuovo tipo: una democrazia non più solo formale, chiusa entro le angustie del liberalismo del passato, ma sostanziale, di contenuto; una democrazia progressiva, rivolta in avanti, proiettata verso il futuro; una democrazia che, grazie alla coscienza nuova maturatasi con la guerra, si dà cura, oltre che dei diritti civili dei cittadini, delle loro condizioni reali di vita, della loro dignità di uomini.

Va da sé che senso, valore, direzione di sviluppo ecc. di questa democrazia di nuovo tipo non possono venir chiariti se non volta per volta, con riferimento alla concretezza delle situazioni singole. Valga solo l'osservazione che – come sempre in estetica – il concetto di 'progressivo' andrà qui inteso solo tendenzialmente, in una accezione molto lata e articolata. (Per portare un esempio estraneo al nostro campo: quanto viene facendo in musica Benjamin Britten durante le stesse circostanze di tempo, dal *Peter Grimes*, passando per la *Spring Symphony*, fino a *The Turn of the Screw*, rientra senza alcun dubbio nello schema in parola; tanto più che Britten, lo ricordo *per incidens*, era stato tra i collaboratori esterni del gruppo documentaristico facente capo a Grierson e Rotha). Naturalmente riesce molto diverso se le connotazioni progressive di questa democrazia di nuovo tipo riguardano il cinema dei paesi borghesi occidentali, sotto l'egida degli Stati Uniti, oppure quello dei paesi che a Oriente, nell'area europea di influenza sovietica, avviano già un processo di transizione al socialismo. Siamo dunque qui in presenza di due complessi problematici ben distinti (correlativi alla spartizione del mondo decisa a Jalta), che vanno trattati distintamente. Proprio per questo motivo l'Urss e gli altri paesi socialisti esigono, nel nostro quadro, delle considerazioni a sé stanti.

Luchino Visconti, *La terra trema* (1948).

XV

IL NEOREALISMO E LE SUE CONSEGUENZE

Le considerazioni storiografiche sono sempre inestricabilmente connesse con la determinatezza delle circostanze storiche e con lo stato specifico della materia in oggetto. La loro mobilità (che non significa affatto il loro relativismo) sta nell'essenza stessa della cosa. Ogni svolgimento importa un nuovo; ogni novità qualche cangiamento. Non c'è quindi motivo di stupirsi dei rilevanti cangiamenti intervenuti, da qualche decennio a questa parte, nei giudizi espressi dalla storiografia e dalla letteratura critica su una stagione aurea del nostro cinema come quella del neorealismo. Essa mantiene certo intatta la sua rilevanza, sia per ciò che in sé è e rappresenta, sia per le sue ripercussioni all'estero; in pari tempo, come ogni altro fenomeno d'arte, essa va vagliata con tutto il dovuto distacco critico.

1. *Il neorealismo cinematografico italiano.*

Subito dopo la comparsa dei capolavori postbellici di Roberto Rossellini, di Vittorio De Sica, di Luchino Visconti, e dietro lo stimolo dell'entusiasmo suscitato da un tale sconvolgente avvio, è naturale che in primo piano balzassero le questioni connesse con l'esigenza di una giusta caratterizzazione della natura storica e artistica del movimento neorealistico, dei risultati da esso conseguiti, del suo salto di qualità nei confronti del passato, come pure, in prosieguo, di una rigorosa definizione e circoscrizione dei suoi limiti di sviluppo, tanto indietro che in avanti. A dominare era soprattutto l'impatto con il nuovo delle cose.

Oggi le cose stanno già altrimenti. Non sono più molti, credo, coloro che se la sentirebbero di esaltare indiscriminatamente, senza riserve, il neorealismo come movimento. Qualsiasi atteggiamento anche solo nostalgico verso di esso oggi non avrebbe più senso. Correlativamente alle modifiche intervenute nella storia del mondo e alla strade nuove – feconde o meno che esse siano – imboccate dalla cultura, dall'arte e anche dal cinema, i problemi del neorealismo possono essere e sono di fatto visti in un quadro più vasto. È venuto mutando soprattutto, con vantaggio, il punto di vista dal quale si guarda al cinema italiano in generale, all'insieme delle sue vicende, alle sua varie fasi, che la storiografia – o almeno parte di essa – ritiene oggi necessario esporre e commentare entro il contesto delle vicende e delle fasi della società italiana, sottolineando in specie, con riferimento al periodo del neorealismo, il ruolo svolto dal cinema nel primo avvio del processo di risveglio, ribellione e distacco dalla cultura italiana del fascismo dominante. Di qui la necessità di sottoporre a riesame critico l'intero quadro di valutazione del fenomeno, così per quanto riguarda la sua consistenza complessiva, come per quanto riguarda la consistenza, il valore, dei suoi singoli autori e delle opere: senza affatto naturalmente che ciò implichi una qualsiasi superficiale e assurda pretesa di 'ridimensionamento' della forza e vitalità che il neorealismo ha sempre dimostrato di possedere.

Il riesame deve piuttosto andare nel senso di uno scandaglio del retroterra del fenomeno, di una penetrazione sino alla profondità delle sue radici. Soltanto un interesse molto sensibile e sviluppato per l'esplorazione di quello che ne forma il passato prossimo, per la storicizzazione dei fattori e delle componenti che entrano via via a costituirlo, per la proliferazione di quei germi innovatori che nel periodo bellico e prebellico contribuiscono a fomentare il processo di disgregazione interna del fascismo – in breve, soltanto l'adeguato chiarimento della questione delle sue matrici può fare luce sull'arco di sviluppo del movimento in entrambi i lati della sua parabola: può cioè chiarire come e perché al lato ascendente tenga dietro in prosieguo di tempo il lato discendente, involutivo, una decrescita fino alla scomparsa della "esigenza neorealistica" (De Sica e Rossellini anche qui insegnano).

Senza questo preliminare scandaglio di matrici si ricade immediatamente nella "teoria della spontaneità": nella concezione storiografica del moto spontaneo delle forze della Resistenza, che istituisce un rapporto meccanico tra la Resistenza stessa e il neorealismo, e che pretende di descrivere entrambi i fenomeni senza spiegarli. Non ho insistito d'altronde senza motivo, per il neorealismo, sul termine 'movimento'. Tra i limiti della teoria (idealistica) della spontaneità c'è anche quello di volerne cancellare a forza il sostrato comune, facendo ricadere per intero il peso del rinnovamento del cinema italiano sugli accorgimenti e le naturali doti creative dei singoli artisti, isolati dal contesto del moto della Resistenza e quindi dalle mediazioni dello sviluppo storico-sociale. Se infatti si disgregano soggettivisticamente le radici del fenomeno; se, esasperando la pregiudiziale della ricerca a carattere monografico, se ne polverizza senza residui la coesione in unità; se, peggio ancora, si limita il collegamento tra le conquiste espressive del nostro cinema (della nostra cultura in generale) e il ripristino delle istituzioni democratiche dopo la lotta di liberazione a un incontro solo meccanico, a un incontro di momenti uno esterno all'altro, si perviene necessariamente a falsificare l'unità mobile dell'intera relazione – storicamente invece molto complicata, intrecciata, articolata – e a oscurare o a respingere in secondo piano le questioni storiche decisive: quelle concernenti la genesi e le ascendenze del neorealismo, i suoi fondamenti; e la parentela che corre tra fondamenti e realizzazioni; e i nessi mediani di trapasso; e infine la relazione in cui questi nessi stanno con la svolta complessiva impressa dalla Resistenza al corso della storia italiana.

La questione dei due lati della parabola del neorealismo, è ormai evidente, si intreccia indissolubilmente con quella della sua genesi. In effetti, le remore, le debolezze, le difficoltà interne che ostacolano il movimento e poi lo mettono definitivamente in crisi sono già presenti nelle basi ideologicamente poco solide, oscillanti, dei suoi primi creatori. Una indagine che si proponga di rimuovere dal suo quadro ogni falsa vernice apologetica e di risalire dalla apologia alla critica, alla storia, può e deve tener conto anche della presenza nel movimento di precisi limiti storici oggettivi, e deve quindi saper illuminare conveniente-

mente, per tutta l'area della sua superficie, il duplice aspetto di questa situazione: ossia, da un lato, il salto qualitativo, il capovolgimento dialettico del vecchio nel nuovo, e, dall'altro, l'aspetto della continuità o della permanenza nel nuovo di certi vecchi residui non risolti, di elementi che – proprio a causa delle debolezze generali dell'antifascismo – si conservano pur entro la trasformazione della loro base sottostante.

L'apprendistato di Rossellini risale ancora in pieno, e per più versi si lega, all'esperienza fascista. Il suo primo cinema sta tutto sotto il segno dell'idoleggiamento della 'semplicità'. Egli ha il torto di andarla a cercare, durante il fascismo, là dove, per via della falsificazione dei rapporti di classe provocata dal fascismo, essa non si trova e non si può trovare. Riuscirà a trovarla e, almeno per la fase che da *Roma città aperta* (1945), attraverso *Paisà* (1946), porta sino a *Germania anno zero* (1948), a esprimerla mirabilmente, solo quando, crollato il castello di carte del fascismo, si tratterà per l'Italia nuova di ricominciare tutto daccapo, e quella 'semplicità' un po' mitica, trasfigurata, corrisponderà realmente a un momento spirituale della ricostruzione.

Certo sussistono anche qui dei nessi di continuità con il passato. Il neorealismo di Rossellini non nasce a caso, come un fenomeno estemporaneo; trae invece le sue origini e radici da molto lontano, da quel clima di opposizione al conformismo del regime, che si era venuto maturando sotterraneamente in Italia, a diversi livelli di consapevolezza, negli anni immediatamente precedenti il conflitto mondiale e durante il conflitto stesso. Germi di insofferenza non mancano già allora neanche nel cinema. *I bambini ci guardano* di De Sica e, molto più profondamente e consapevolmente, come si dirà tra poco, *Ossessione* di Visconti, entrambi del 1943, ne sono manifestazioni rilevanti. Spetta però a Rossellini, nel dopoguerra, di portare per la prima volta a evidenza il sostrato nuovo. Il suo linguaggio scabro, essenziale, quasi senza sbavature, esprime come non si potrebbe meglio il bisogno di una rottura *ab imis fundamentis* con gli schemi convenzionali del fascismo. Che cosa fa la grandezza di film come *Roma città aperta* e, soprattutto, di *Paisà*, il risultato più alto, in certi suoi episodi (come quello conclusivo della lotta partigiana lungo il Po) del neorealismo *stricto sensu*? Non già o non soltanto la circostanza che queste opere risultano di una impressionante contemporaneità, rispecchiano cioè in esse, con asciutezza di linguaggio, fatti, accadimenti, contingenze e stati d'animo del momento; e neppure che nascono da un moto 'spontaneo', corale, di adesione del popolo italiano alla lotta di liberazione e alla Resistenza, o che si avvalgono di mezzi poverissimi, che si affidano all'improvvisazione, che sfruttano insomma le tragiche e irripetibili condizioni dell'immediato dopoguerra. (È da sottolineare anzi che la varietà di tutte queste ipotesi interpretative avanzate dalla critica del neorealismo hanno non poco contribuito a sfalsare e a sviare il giusto inquadramento storico del fenomeno nel suo complesso.)

La vera grandezza dei capolavori di Rossellini, la loro vera storicità, sta piuttosto in ciò, che Rossellini, da artista consapevole, non si limita a riprodurvi con distacco indifferente la morta oggettività esterna delle vicende del periodo dell'occupazione tedesca, ma articola il racconto su una pluralità di piani, dal cui intreccio complessivo risulta – secondo una forma ben meditata ed elaborata, dunque tutt'altro che 'spontanea' – lo spirito e la situazione della società italiana durante la Resistenza: la ribellione degli strati popolari, la partecipazione attiva degli intellettuali e di una certa parte del clero (si ricordi, in *Roma città aperta*, la figura di don Pietro), il diverso atteggiamento preso dai diversi gruppi e dalle diverse forze sociali nel momento della lotta. Rossellini si guarda bene qui dal ridurre la cooperazione delle forze a un unico e neutro "minimo comun denominatore". La visione quanto più possibile estesa della storia reale del presente è certo già pienamente nei suoi propositi, quando in una intervista dichiara: «Ho bisogno di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato»[1]. *Paisà*, in particolare, si spinge molto avanti nel cogliere con tratti quasi sempre consoni le minute differenziazioni, e talvolta i contrasti, presenti nei motivi ideali e reali dello sforzo unitario antifascista.

---

[1] Ne riferisce così i propositi, «sebbene con altre parole», R.M. DE ANGELIS, *Rossellini romanziere*, «Cinema», II, 1949, n. 29, p. 356.

Le stesse considerazioni svolte sopra circa i due lati della parabola neorealistica valgono altrettanto per il cinema che, in stretta e inseparabile unione con Cesare Zavattini, viene realizzando Vittorio De Sica. A fianco di Rossellini, De Sica e Zavattini formano infatti il binomio più autenticamente rappresentativo del neorealismo, sia in ciò che esso esprime di positivo, di innovatore, sia anche nelle sue debolezze; tratti positivi e negativi derivano qui precisamente dallo stesso inestricabile groviglio storico di circostanze. Ora che cosa contraddistingue in proprio l'orientamento dei due autori? Qual è l'angolo visuale da cui si pongono, la fisionomia specifica della loro personalità di artisti? Mentre Rossellini punta sull'afflato corale della Resistenza, individuando subito – come si è veduto – la complessa stratificazione dei piani da cui scaturisce la rivolta, ciò che caratterizza formalmente il neorealismo di De Sica e Zavattini, da *Sciuscià* (1946) in avanti, è l'adozione del punto di vista del 'particolare'; essi guardano, per così dire, dal basso all'alto, si incentrano sulla individualità singola, sull'uomo isolato (impotente proprio perché socialmente isolato), e cercano di illuminare da quest'angolo prospettico il problema generale della nuova realtà italiana democratica.

L'operaio Ricci di *Ladri di biciclette* (1948), il pensionato protagonista di *Umberto D.* (1952), sono autentiche creature di questa realtà nuova del dopoguerra, uomini "veri" nel senso del neorealismo, liberi cioè da impacci artificiali e da sofisticazioni, fermati sotto il riguardo della loro esistenza quotidiana; ma come singoli, come privati, essi hanno contro di sé non solo il meccanismo di classe dei rapporti sociali e i rappresentanti ufficiali del potere (funzionari, burocrati, poliziotti, proprietari), tutti sempre ostili o indifferenti ai loro drammi, bensì anche il mondo esterno, la città, la massa, la folla in generale: il popolino rionale di via della Campanella, che si schiera compatto dalla parte del ladro anziché di Ricci, la gente dello stadio, che insegue e malmena Ricci non appena questi, disperato, tenta a sua volta il furto di una bicicletta, gli ex colleghi e i conoscenti occasionali in cui si imbatte Umberto D., di una estraneità gelida, scostante, sorda a ogni simpatia. De Sica e Zavattini hanno continue annotazioni di questo genere: collocano i loro personaggi al centro

di una folla anonima, nel caos di un affaccendamento del tutto indifferente all'uomo; creano il dramma con frequenti rimandi dall'uomo al suo 'imperscrutabile' destino; si servono stilisticamente, per evocare questa atmosfera, di esterni grigi, di riprese di spalla dei personaggi tra la folla, di campi lunghi e lunghissimi (come nella splendida sequenza di *Ladri di biciclette* in cui Ricci, che ha perso di vista il figlio, teme gli sia accaduta una disgrazia al fiume, ma poi lo vede riapparire in cima alla scalinata, lontano, in campo lunghissimo).

Sciuscià, *Ladri di biciclette*, *Umberto D.* sono dunque, in doppio senso, espressioni tipiche del neorealismo. Lo sono anzitutto perché fanno valere un modo nuovo di illuminazione del reale, resosi possibile a seguito della trasformazione della società italiana, del nuovo clima che si instaura in essa con la Resistenza e l'avvento della democrazia; ma lo sono anche, in secondo luogo, perché di questa connessione con il tessuto della società italiana essi portano con sé le debolezze, da ricercarsi, ancora una volta, nelle debolezze del retroterra, nelle contraddizioni e insufficienze del movimento preparatorio delle correnti clandestine antifasciste operanti in Italia durante l'ultima fase della dittatura. È un difetto di radici. Gli uomini "veri" di De Sica e Zavattini, i loro spesso toccanti personaggi, sorreggono la loro umanità su strutture esili, troppo gracili, le sole d'altronde rispondenti ai princìpi formali e compositivi dei due autori. Guardando essi appunto dal basso all'alto, cercando di illuminare la realtà solo tramite l'adozione del punto di vista dell'individuo singolo, è naturale che finiscano con il lavorare prevalentemente di cesello, di 'colorito', con l'insistere sul dettaglio aneddotico, con il ritagliare figure e figurine dal contorno netto ma fragilissime (nel che soprattutto si avverte il gusto di Zavattini): fragilità la quale spiega altresì, se non la resa, almeno lo sbandamento dei due autori dopo la fine degli "anni eroici" e *Umberto D.*

Problemi critici molto più complessi solleva la figura di Visconti. Al neorealismo in quanto tale i suoi film appartengono solo tangenzialmente: *Ossessione*, suo film d'esordio, lo precede e lo prepara; il successivo, *La terra trema* ("episodio del mare", 1948), esce in un certo senso già troppo tardi, a cose fatte, e comunque ne scavalca già intimamente le dimensioni e la por-

tata (il che accade poi di nuovo con *Bellissima*, 1951). Entrambi si rifanno inoltre, come loro primaria fonte di ispirazione, come modello di riferimento, non alla realtà ma a romanzi: l'uno al *Postino suona sempre due volte* dell'americano James Cain, l'altro ai *Malavoglia* di Verga. Proprio il contatto con il terreno della letteratura americana, che in quegli stessi anni vanno battendo pieni di interesse i nostri letterati di punta (Vittorini, Pavese ecc.), è lo strumento liberatorio a mezzo del quale Visconti, formatosi cinematograficamente in Francia come assistente di Renoir, rompe di colpo con il conformismo imperante nel cinema del ventennio, prospettando un dramma dove, sotto vesti in apparenza cosmopolite, si agitano profondi problemi di un'età tragica della storia italiana. Le sue fonti letterarie e cinematografiche non portano a un tradimento della realtà nazionale; con Pavese, il regista vede nell'America di Cain solo lo spunto per la comprensione di un dramma che interessa immediatamente anche noi. Di qui la ventata innovatrice, la carica di rivolta del film, pur ancora stilisticamente vincolato al retaggio naturalistico. Del neorealismo, ripeto, esso è senza dubbio un'anticipazione.

Non a caso, nello stesso anno di *Ossessione*, Visconti scrive per la rivista «Cinema» un articolo, *Il cinema antropomorfico*, che molta critica considera «l'atto di nascita del neorealismo»; e, quantunque egli non prenda subito parte al movimento inaugurato dai capolavori di Rossellini e di De Sica, limitandosi alla supervisione (e a una collaborazione a margine) del film di montaggio sulla guerra partigiana *Giorni di gloria* (1945), insieme con Giuseppe De Santis e Mario Serandrei, e occupandosi per il resto di teatro, proprio a lui si deve poco dopo, con *La terra trema*, l'opera più matura e avanzata del neorealismo: l'opera grazie a cui si realizza per la prima volta nel nostro cinema, ancora dall'interno di quella esperienza culturale, il trapasso del neorealismo meramente oggettivo e cronachistico, naturalistico, al realismo critico. Suo punto di partenza, come sappiamo, è Verga; ma anche qui, non diversamente che nel caso di *Ossessione*, il regista sottopone il romanzo a modifiche così profonde (in ragione dei suoi diversi interessi e intenti rispetto a Verga) che il film risulta opera del tutto autonoma da esso.

Come artista intimamente legato al suo tempo, Visconti – osserva Guido Aristarco, il critico che per primo e più a fondo lo ha studiato[2] – supera d'un balzo la problematica storica dello scrittore siciliano: «Tanto è vero che padron 'Ntoni, protagonista del romanzo, nel film lascia il posto alla figura del nipote: cioè il passato, ancora tutto preso dalla rassegnazione e dalla saggezza dei proverbi antichi, al presente: a una evasione non dalla vita, ma da una vita». Inoltre, lo stesso giovane 'Ntoni non ha nulla a che vedere con il suo omonimo dei *Malavoglia*; non è, come quello, uno sconfitto, ma – quantunque costretto a sottomettersi per il momento al volere dei rigattieri – acquista coscienza del suo stato, conosce le ragioni negative della sua esperienza. Aristarco dice: «Il pessimismo è escluso: alla ribellione religiosa contro la storia (Verga) si contrappone il tentativo di una ribellione sociale, di una lotta per una diversa dignità umana». E al servizio di questa lucida visione del reale stanno gli accorgimenti e i ritrovati stilistici:

> Con Verga il 'naturalismo' si fa stile; con Visconti – il nostro regista più singolare e importante – si fa stile il 'neorealismo'. La verità si identifica con l'invenzione poetica. La quale, ne *La terra trema*, possiede una "carica esplosiva", una forza e un'originalità rivoluzionaria che precorrono i tempi; della qual cosa ci si renderà conto, in tutta la sua portata ed estensione, tra dieci o quindici anni: quando il film apparirà ancora attuale, e la critica storica non sarà

---

[2] Cito qui di seguito la recensione di G. ARISTARCO a *La terra trema* («Cinema», III, 1950, n. 32, pp. 90-2), dal suo volume *Storia delle teoriche del film*, cit., pp. 375-80. Quella recensione e l'altra, posteriore, a *Ossessione* (con il titolo *Il postino di Cain diventò italiano*, «Cinema nuovo», II, 1953, pp. 343-8), nonché la campagna di «Cinema nuovo» in favore di *Senso* (senza qui dire degli studi viscontiani maggiori di ARISTARCO, *Esperienza culturale ed esperienza originale in Luchino Visconti*, premesso a *"Rocco e i suoi fratelli" di Luchino Visconti*, a cura di G. Aristarco/G. Carancini, Cappelli, Bologna 1960, pp. 13-47; *Su Visconti. Materiali per un'analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma 1986), hanno formato e svegliato la mentalità di una generazione di critici, rinnovando la critica cinematografica dal fondo; hanno imposto la personalità di Visconti anche ai più recalcitranti. È deplorevole che nell'andazzo sciagurato dell'odierna storiografia 'di sinistra' ci sia chi, trattando 'scientificamente' di Visconti (F. LUSSANA, *Neorealismo critico: politica e cultura della crisi in Luchino Visconti*, «Studi storici», XLIII, 2002, pp. 1083-1103), di Aristarco cancella dalla memoria persino il nome.

tanto volta a collocarlo nel tempo in cui fu creato per stabilirne il valore, quanto a studiare i fenomeni che lo determinarono[3].

La composizione pittorica oltrepassa il decorativismo e la calligrafia, pur nel formalismo riscontrabile in singole inquadrature, mentre sentimento e riflessione si fondono in intima unità, raggiungendo punte di potenza lirica straordinaria: come nelle varie fasi della relazione sentimentale tra il muratore e Mara, personaggi che, per via del vicendevole mutare del loro stato, né prima né poi si sentono degni l'uno dell'altra; o come nella sequenza in cui Lucia racconta la favola alla bambina, o ancora in quelle del sequestro della casa e del trasloco dei Valastro.

> *La terra trema* – conclude Aristarco – diventa così 'rivoluzionaria' anche per i mezzi espressivi impiegati in stretto rapporto con il significato umano e sociale che essi vanno a mano a mano assumendo: i complessi movimenti di macchina e gli stacchi nella sequenza dello sfratto, i rintocchi lenti delle campane, il parlare ad alta voce dei pescatori, il grido della madre mentre abbraccia il figlio, il rumore del mare sempre presente, le risate di 'Ntoni al ritorno da Catania, le larghe panoramiche iniziali sulla spiaggia, la profondità di campo e la fotografia di G.R. Aldo, uguagliabile a quella di un Tissé[4].

Impossibilitato a realizzare gli altri due episodi, uno sui contadini e uno sui minatori, che con l'"episodio del mare" avrebbero dovuto fare della *Terra trema*, secondo il progetto originale, una trilogia, e costretto a rinunciare anche ad altri progetti (tra cui la versione filmica del romanzo di Vasco Pratolini *Cronache di poveri amanti*, poi realizzata in tono minore da Carlo Lizzani), Visconti ripiega nel 1951 su un soggetto di Zavattini, da cui esce alla fine – non senza i soliti profondi rimaneggiamenti – *Bellissima*: storia di una madre che, avendo dovuto soffocare in sé certe segrete aspirazioni piccolo-borghesi, tenta vanamente di realizzarle attraverso la figlia, sinché da ultimo si accorge dell'errore e vi si ribella consapevolmente. Se il 1948, l'anno della *Terra*

[3] ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, cit., p. 377.
[4] *Ibid.*, pp. 379-80.

trema (e di *Ladri di biciclette*), segna il culmine del neorealismo, all'altezza di *Bellissima* (e di *Umberto D.*) il neorealismo è già in crisi; Visconti stesso lo considera concluso con il suo film verghiano. Di qui, per lui, la necessità di evolversi verso altri complessi problematici e altri stilemi, ciò che egli fa imboccando in forma sempre più decisa la strada del realismo critico. *Bellissima*, con il suo tono accentuatamente introspettivo come con l'aspra requisitoria che muove ai cascami del cinema italiano evasivo e conformistico, indica già un primo passo in questa direzione; sarà poi il film successivo, *Senso* (1954) – di là ormai dai confini di tempo, oltre che dai problemi, del neorealismo – a riprenderne e a portarne a pieno compimento gli intenti.

2. *Ripercussioni del neorealismo all'estero.*

La rilevanza di una determinata svolta storica nella cultura e nell'arte, ciò che ne denota propriamente la storicità, si misura, oltre che dalla sua essenza intrinseca, dal grado di prestigio che essa viene guadagnandosi e dalle ripercussioni che esercita all'esterno. Storica la svolta del neorealismo lo è anche per questo motivo. Come alle sue origini stanno le conseguenze di un evento mondiale, la guerra, così altrettanto generali, o almeno molto estesi, sono gli effetti dell'onda d'urto da esso provocata in campo filmico. Sorto, sviluppatosi e affermatosi principalmente in Italia, esso non resta affatto chiuso entro i confini nazionali. È un suo tratto caratteristico e storicamente significativo che gli sorgano presto intorno tendenze orientate sui suoi stessi stilemi. Le ragioni del fenomeno non sono solo strettamente filmiche, di linguaggio. Il linguaggio ha certo la sua parte; ma le ragioni determinanti vanno cercate di là dalla sfera estetica, nei valori etico-sociali che il neorealismo propugna e la sua estetica lascia trasparire.

Questo importante complesso problematico si chiarisce meglio risalendo alle radici del problema in generale, fissando l'attenzione sulla sua precisa condizionatezza storica. Se ne può forse sintetizzare il nocciolo in questa formula: del fremito spirituale che percorre l'Europa all'indomani della fine della guerra l'aggancio con la realtà costituisce un tratto portante e il neorealismo

il suo emblema espressivo. Altra cosa naturalmente è dire se, dove, quando e fino a che punto vi giuoca un ruolo diretto il neorealismo cinematografico italiano. Non è in ogni caso un panorama completo delle ripercussioni del neorealismo all'estero che si vuole tratteggiare qui di seguito. Più istruttivi del panorama, e anche più in linea con i criteri di redazione della presente mappa, mi sembrano il ritrovamento e la messa in rilievo della linea generale di sviluppo cui il fenomeno ubbidisce, sia dal lato della teoria, del suo inquadramento critico-storiografico, sia naturalmente anche da quello delle sue ripercussioni pratiche.

Cominciamo con la teoria. L'enorme interesse destato su scala mondiale dal cinema italiano del dopoguerra fa sì che intorno a esso vadano costruendosi tutta una serie di teorie, giudizi, interpretazioni, tutto un intrico di analisi critiche, ciascuna delle quali difesa di volta in volta come originale e la sola propria, e contrapposta alle altre. È alla Francia che spetta il merito della 'scoperta' del neorealismo, del suo reperimento e lancio in campo internazionale. Già intorno agli anni 1946-47, mentre l'organizzazione della cultura cinematografica in Italia langue o ancora non è assestata su solide basi, tocca a un organo francese, «La Revue du cinéma», e al nucleo dei suoi più attivi collaboratori (soprattutto Jean-Georges Auriol, che la dirige, Jacques Doniol-Valcroze e Jean Desternes), di richiamare l'attenzione della critica intorno all'ampiezza dei problemi sollevati dal neorealismo. In un suo saggio del 1948, apparso nel fascicolo speciale della rivista sul cinema italiano, Antonio Pietrangeli, additando il pericolo della escogitazione di una «formula neorealistica che designi artificialmente qualche nuovo naturalismo per fotografare dei pezzi anatomici della realtà, con una tecnica indifferentemente applicabile da chiunque», ricostruisce già con sufficiente precisione la vera, autentica «tradizione italiana del realismo» e pone per la prima volta in termini selettivi e storicistici (e non più solo apologetici) il problema della comprensione del «clima comune» in cui si inquadrano le radici del movimento (fatte salve, si intende, le qualità creative individuali dei singoli autori). «Parlando di realismo e di neorealismo», egli osserva, «noi intendiamo designare soltanto un clima comune, proposto ai cineasti da problemi umani che sono

anche problemi dell'epoca e che si modificano secondo le circostanze»[5]. Questa giusta puntualizzazione di Pietrangeli si ripercuote in notevole misura tanto in Italia, dove va frattanto sorgendo un ricco filone di studi storicistici, quanto nella critica estera, europea e mondiale. Contemporaneamente all'ultimo periodo di vita della rivista di Auriol, e negli anni successivi, si assiste infatti alla generale mobilitazione della critica estera. Essa prende parte attiva alla discussione non più semplicemente nella forma di interventi occasionali, saltuari o rapsodici, come ancora si verifica con la rivista londinese «Sequence», continuatrice ideale e ideale erede dell'attività già svolta da «La Revue du cinéma» (nel confronto si tenga presente in special modo il tono degli scritti di Lotte H. Eisner e Karel Reisz), ma proprio in forma organica, proprio sul piano dello studio dell'importanza del movimento nella sua unità.

Ciò che di esso all'estero sorprende e colpisce in primo luogo è il suo netto carattere di rottura con il passato. «La rapida e potentissima penetrazione del film italiano subito dopo la fine della seconda guerra mondiale giunse come una lieta sorpresa per il pubblico di tutto il mondo, che da più di un decennio aveva cessato di fare seriamente conto sui film provenienti da paesi fascisti»: così, a esempio, lo svedese Rune Waldekranz in apertura del suo *Italiensk Film* (Stockholm 1953). Insieme con il volume di Waldekranz compaiono all'estero altri libri e trattazioni specifiche. Compare anzitutto la storia di Vernon Jarrat, *The Italian Cinema* (London 1951), che non è solo la prima storia del cinema italiano pubblicata in Inghilterra – come ricorda Roger Manvell nella prefazione – ma anche la prima opera straniera in assoluto che assuma il neorealismo a suo tema centrale: opera di non grandi pretese, più espositiva che critica, e che anzi elude ogni impostazione critico-ideologica, ma in questo ambito discretamente informata e corretta (se si esclude la svalutazione di *La terra trema*). Né i libri di Jarrat e Waldekranz rimangono dei casi a

[5] A. PIETRANGELI, *Panoramique sur le cinéma italien*, «La Revue du cinéma», n. 13, maggio 1948 (che qui cito dalla versione intitolata *Cinema italiano sonoro*, con pref. di C. Lizzani, Quad. della FICC, Livorno 1950).

sé stanti, degli esperimenti isolati. A parte la diffusione del lavoro monografico, considerevole soprattutto in Francia, le documentazioni sul nostro cinema tendono a estendersi anche a paesi notoriamente estranei a un vivo rapporto di scambi culturali con l'Italia: oltre che alla Svezia, dove esce il libro di Waldekranz, alla Polonia, alla Cecoslovacchia, alla Spagna, all'America latina. In Polonia e in Cecoslovacchia appaiono, a qualche anno di distanza l'uno dall'altro, *O filmie włoskim* di Halina Laskowska e Stanisław Grzelecki (Warszawa 1955), *Filmy które pamietamy* di Jerzy Płażewski (Warszawa 1956) e *Italský filmový neorealismus* di Oldřich Kautský (Praha 1958), che o studiano proprio soltanto il neorealismo o al neorealismo fanno riferimento primario. In Spagna, nel quadro di una vasta campagna in favore del realismo, periodici semiclandestini come la rivista «Objetivo» e come «Cinema universitário», bollettino del cineclub di Salamanca, volgono in lingua spagnola importanti saggi, tra l'altro, di Zavattini e Carlo Lizzani; e su «Objetivo» dell'agosto 1954 appare il saggio di Georges Sadoul intorno alla genesi del neorealismo già pubblicato nel febbraio dello stesso anno da «Nouvelle critique». Nel Messico circolano altrettanto le idee sul cinema di Zavattini per merito prima della rivista «Cine mundial», poi dell'intellettuale spagnolo Pio Caro Baroja, che nel volume *Neorrealismo cinematográfico italiano* (México 1955) tenta di dare forma – per la verità in maniera quanto mai slavata e confusa – all'eco delle dispute critiche europee e a un suo personale slancio di adesione popolar-sentimentale alla poetica zavattiniana.

Ben altrimenti imponente e degno di attenzione è nel frattempo il fiorire della letteratura critica nei paesi di lingua francese e inglese. In Francia, oltre ai contatti diretti e indiretti (epistolari) di André Bazin con Zavattini e ai vari saggi sparsi di Amédée Ayfre e dello stesso Bazin (il quale ultimo progetta anche un libro sul neorealismo, per altro mai scritto), vengono pubblicati *Cinema dell'Arte* di Nino Frank (Paris 1951), due ritratti di *Vittorio De Sica* stesi l'uno, in italiano, ancora da Bazin (Parma 1953), l'altro, in francese, da Henri Agel (Paris 1955), nonché la sintesi complessiva di Patrice G. Hovald, *Le néo-réalisme italien et ses créateurs* (Paris 1959): opera che è da porsi su un piano di particolare rilievo e che si colloca subito – insieme con quella dello svizzero tedesco Martin Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus* (Zürich 1958), e con quella francese, ma pubblicata in Svizzera, di Raymond Borde e André Bouissy, *Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social* (Lausanne 1960) – nel novero delle trattazioni meglio documentate tra tutte quelle apparse fuori d'Italia, fino al 1960, su un tale argomento.

Anche nei paesi di lingua inglese il libro di Jarrat non rimane l'unica testimonianza esistente sul cinema italiano. L'interesse degli autori anglo-americani per il neorealismo si orienta in funzione diretta della tendenza al sociologismo dominante in generale nella letteratura cinematografica dei loro rispettivi paesi, e in Inghilterra specialmente nella teorica di Paul Rotha, i cui princìpi l'americano Richard Griffith ricalca con fedeltà nella sezione da lui aggiunta alla edizione postbellica del libro di Rotha, *The Film Till Now* (London 1949); tanto che ciò che del neorealismo viene di preferenza sottolineato qui – e ancor più nelle pagine di *Rotha on the Film* (London 1958), l'ultima raccolta di scritti del teorico britannico – è il suo possibile punto di raccordo con la corrente del documentarismo sociale britannico derivante da Grierson. E lo stesso o l'analogo potrebbe ripetersi per gli interventi sulle riviste «Sequence» e «Sight and Sound» della Eisner, di Reisz, di Gavin Lambert e di altri ancora.

Correlativamente a questo così significativo fenomeno di risonanza teorica, anzi già prima, in parallelo con il crescere e il processo di sviluppo del movimento in Italia, figurano le ripercussioni pratiche. (Talune di esse, qui solo accennate, riceveranno un migliore inquadramento a loro luogo.) Naturale che le primissime cose che al neorealismo sembrano ricondursi, o che con esso mostrano affinità, appartengano proprio al testé citato filone del documentarismo d'attualità, ora naturalmente alimentato dallo spirito dell'epoca, pervaso da pathos resistenziale: si pensi, poniamo, al documentarismo francese dell'immediato dopoguerra, quello che trova espressione in *Le six juin à l'aube* di Jean Grémillon (1945: cronaca di due mesi di sofferenza e di lotta in Normandia), in *La Bataille du rail* di René Clément (1946: sulla lotta di resistenza dei ferrovieri francesi durante l'occupazione) e nel mediometraggio franco-norvegese *Kampen om tungtvannet* (titolo francese, *La ba-*

taille de l'eau lourde, 1948: su un episodio di lotta in difesa dei segreti atomici), diretto da Titus Vibe-Müller in collaborazione con Jean Dréville; o, in Germania, al documentario d'esordio di Kurt Maetzig, *Berlin im Aufbau* (1946), oppure – ma qui, analogamente che nel rosselliniano *Germania anno zero*, entriamo già nella sfera del film narrativo – al semidocumentarismo che traspare da altri prodotti filmici della Germania distrutta, come *Irgendwo in Berlin* di Gerhard Lamprecht (1946), come l'importante e grandemente coraggioso *Die Mörder sind unter uns* (Gli assassini sono tra noi, 1946) di Wolfgang Staudte, o persino come certi *Trümmerfilme* realizzati nei settori della Germania sotto il controllo occidentale; oppure ancora alle testimonianze semi-dirette che danno, rispettivamente, della tragedia dei campi di sterminio la polacca Wanda Jakubowska con *Ostatni etap* (L'ultima tappa, 1948) e della sollevazione di Praga contro il nazismo, nel maggio 1945, *Němá barikáda* (Barricata muta, 1948) del boemo Otakar Vávra.

Maggiori cautele occorrono di fronte al problema delle ripercussioni estere del neorealismo su tutto lo spettro del film a soggetto in generale. Non solo perché qui le ripercussioni agiscono più lentamente, in forme più mediate, sfumate e complicate; ma perché gli equivoci stanno qui dappertutto in agguato, sorgono continuamente apparenze di filiazioni o parentele arbitrarie, facili abbagli, fasulle similarità e, specie con riguardo alla fase più tarda, quando da noi il neorealismo è già sulla via di un riflusso inarrestabile, molte presunte analogie non tengono più. Sotto il profilo critico si deve dunque prestare attenzione a ben discriminare cosa da cosa. Un panorama esauriente sarebbe, ripeto, impensabile anche per questo. Ma, detto questo, non ci si può tuttavia esimere, se non altro a fini esemplificativi, dal gettare uno sguardo cursorio almeno su quelle occorrenze, dove gli imprestiti sono riconosciuti, le assimilazioni dichiarate oppure le ripercussioni si scorgono di primo acchito: tanto più a causa della loro eccentricità storica e geografica rispetto ai tempi e ai luoghi della genesi del modello.

Come nella teoria, così anche nella pratica il modello neorealistico arriva infatti molto lontano. Prendiamo il continente americano. Suoi echi si riscontrano, tramite la mediazione del *film noir*, in registi attivi a margine della Hollywood dei primi anni del dopoguerra, segnatamente in Jules Dassin (*Brute Force*, Forza

bruta, 1947; *The Naked City*, La città nuda, 1948). L'America latina, lacerata da profondi contrasti sociali, offre un buon terreno d'accoglienza per la lezione protestataria del neorealismo: così il Venezuela, dove il pittore César Enríquez realizza con *La escalinata* (1950) probabilmente «la pellicola in cui il neorealismo, per la prima volta in America latina, si sviluppa come espressione e produzione alternativa»[6]; così il Brasile di Nelson Pereira dos Santos, la cui scelta di documentare la vita dei quartieri poveri della capitale (*Rio, 40 graus*, 1955; *Rio, zona norte*, 1957) risulta «assolutamente sovversiva» per il cinema brasiliano degli anni '50, facendo di quei film, secondo la critica autoctona tutta concorde[7], una esperienza spartiacque, di forte impatto sui cineasti della generazione successiva, la generaziome del *cinema novo* (entro le cui maglie si inserisce, dello stesso Pereira, l'altrettanto 'neorealistico' *Vidas secas*, 1962-63); e così Cuba, dopo l'avvento al potere di Castro (1959), e più tardi ancora, in specie con la scuola documentaristica di Santa Fé, fondata (1958-59) e portata a un provvisorio successo da Fernando Birri (*Los inundados*, 1961), l'Argentina.

Per quanto riguarda l'estremo Oriente, è appena il caso di far cenno alle cinematografie del Giappone e dell'India. Riesce non poco significativo ciò che accade presso una delle maggiori case produttrici giapponesi, la Toho, dopo una serie di scioperi sindacali che ne falcidiano la produzione. Tra i pochi film da essa prodotti nel triennio 1947-49 ce ne sono alcuni che volgono senz'altro in direzione del realismo: i due di Fumio Kamei, *Sensô to heiwa* (Guerra e pace, 1947, in collaborazione con Satsuo Yamamoto) e *Onna no isshо* (Vita di una donna, 1949), quest'ultimo

---

[6] P.A. PARANAGUÁ, *America Latina: appunti su una storia frammentaria*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino 1999-2001, IV, p. 229.

[7] Cfr. H. SALEM, *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*, Nova Frontiera, Rio de Janeiro 1948, pp. 92 sgg., 123-4; G. ROCHA, *Il cinema di Nelson Pereira dos Santos* [1967], in *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile anni '60: dal Cinema Nôvo al Cinema Marginal*, a cura di M. Giusti/M. Melani, Lindau, Torino 1995, pp. 135-40; M.R. FABRIS, *Nelson Pereira dos Santos. Um olhar neo-realista?*, Editora de Universidade de São Paulo 1994; PARANAGUÁ, *America Latina*, cit., pp. 232-6; e più in generale, ancora della citata FABRIS, *Quando il Neorealismo arrivò in Brasile*, in *Alle radici del cinema brasiliano*, a cura di G.L. De Rosa, Oèdipus, Salerno-Milano 2003, pp. 95-102.

sulle vicende di un'operaia in lotta a favore della emancipazione femminile; e anche i due film (*Yoidore tenshi*, L'angelo ubriaco, 1948; *Nora inu*, Cane randagio, 1949) che nello stesso periodo di tempo, staccandosi dai suoi moduli abituali, realizza Akira Kurosawa, regista sempre attento, insieme, al patrimonio culturale nazionale e agli influssi della cultura estera, nella fattispecie a quelli di un *mélange* tra neorealismo e *noir* americano (sia letterario che cinematografico); cui va inoltre aggiunto l'unico film di Kenji Mizoguchi riconducibile al modello neorealistico, *Yoru no innatachi* (Donne della notte, 1948), realizzato per la Shôchiku; mentre in India, come in America latina, solo con molto ritardo, e cioè dopo aver preso visione dei film di Rossellini e De Sica grazie al primo Festival cinematografico locale del neorealismo italiano (1952), registi di varia provenienza, quali Khwaja Ahmad Abbas, Bimal Roy, Prokash Arora, Nemai Ghosh, Satyajit Ray, Ritwik Ghatak e persino il vecchio, navigatissimo e 'popolare' Shantaram (autore, nel 1953, di un film indipendente di grande coraggio, *Surang*: letteralmente, "esplosione"), mostrano di poterne e volerne fare almeno esteriormente conto, così come facevano già prima conto dei suggerimenti del cinema sovietico.

Siamo qui, si capisce, ormai molto lontani dal neorealismo storico, nell'ambito di fenomeni tardivi, di riporto, e, quel che soprattutto conta, senza vera consistenza artistica. (Ancora più gracili, per non dire inesistenti, i rapporti del neorealismo con il *free cinema* inglese, il *cinéma-vérité* franco-canadese e altri orientamenti e tendenze consimili.) Riassumendo: gran parte del cinema mondiale subisce ripercussioni e contraccolpi dal neorealismo, nel senso che, in un modo o nell'altro, passa attraverso o la diretta esperienza dei suoi prodotti o il confronto critico con essi. Da nessuna parte viene fuori qualcosa che, stando sul suo stesso terreno, gli sia anche solo lontanamente paragonabile per valore. Ma quei risultati che ne sono comunque venuti fuori non ci sarebbero stati, o almeno non sarebbero stati così, senza l'influente matrice ultima del neorealismo italiano.

XVI

LE CONTRADDIZIONI DELLA DEMOCRAZIA AMERICANA

Per gli Stati Uniti il dopoguerra significa qualcosa di molto diverso che per la maggioranza dei paesi europei coinvolti nel conflitto. Non c'è qui assolutamente nulla di paragonabile ai contraccolpi del fenomeno della liberazione dal dominio nazifascista. Vi coesistono tensioni contraddittorie. Per un verso, a livello ufficiale, la vittoria sul nazifascismo si connette già subito con il riscontro che la principale forza alleata di ieri, l'Unione sovietica, appare l'avversaria di oggi (né le bombe atomiche su un Giappone militarmente ormai sconfitto si spiegano se non come un indiretto segnale di avvertimento rivolto all'Unione sovietica), e che in ogni caso il presente americano va riacconciato conformemente alle esigenze dei nuovi equilibri politici determinatisi su scala mondiale dopo lo sconvolgimento della guerra; per il verso opposto, questo sconvolgimento stesso si ripercuote, con le sue tensioni, sulla società. Società e cultura americane entrano in una fase nuova.

1. *Democrazia e società nell'America del dopoguerra.*

Quale specifica forma di cultura, anche il cinema risente del nuovo clima postbellico che la connota. Con l'etichetta di cinema sociale americano del dopoguerra credo ci si possa appunto legittimamente riferire a quel cinema che dalla guerra esce con la consapevolezza che i tempi richiedono ora qualcosa d'altro e di più della scanzonata evasione tipica della Hollywood com-

Charles S. Chaplin, *Limelight* (Luci della ribalta, 1952).

merciale. Intendiamoci bene: cercare in quel cinema un nucleo tematico unitario, la pregnanza di un movimento della portata del neorealismo italiano (nonostante gli influssi che il neorealismo vi esercita) sarebbe senz'altro la via sbagliata. La via giusta è invece quella di vederlo come momento – o come insieme di momenti, di segmenti frammentari, sminuzzati, senza vera coerenza interna – di un complesso più vasto: del complesso della cultura liberal-progressiva in generale, che proprio dai postumi della guerra riceve stimoli per un ripensamento dello *status*, dei principi direttivi, dei concreti rapporti di vita ecc. del mondo americano.

Punti di forza attivi quali strumenti di controllo sull'operato delle istituzioni sociali e del governo sono, in primo luogo, la stampa e la pubblicistica, al cui ruolo battagliero nell'attività di smascheramento dei tarli latenti nella società americana si affiancano le iniziative dei gruppi democratici di opposizione. Famose campagne di stampa della seconda metà degli anni '40 portano in primo piano e denunciano con vigore quegli intrecci tra delinquenza e politica (dilagare della corruzione in politica, infiltrazione della malavita nel giro degli affari, tralignamento e manovre criminali dei boss del sindacalismo), che, suscitando una ventata di generale indignazione nel paese, hanno di lì a poco per effetto la creazione della New York State Crime Commission, presieduta dal senatore Kefauver (1950-51), ben conscio lui per primo, come americano lealmente democratico, – lo scrive nel volume contenente i risultati dell'inchiesta[1] – che «la stampa libera è una delle armi più potenti della nostra democrazia».

Se si può parlare in questo senso di un certo soprassalto di esigenze democratiche (l'ultimo per la società americana, prima che essa affondi definitivamente nelle nebbie ideologiche della "guerra fredda" e del maccartismo), cioè del ridestarsi, dopo la guerra, di quella sensibilità per la democrazia emersa all'epoca della tragedia della "grande crisi" e rimasta poi sempre in qualche misura presente nelle cerchie culturali a matrice liberal-pro-

[1] E. KEFAUVER, *Il gangsterismo in America*, trad. di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1953, p. 20.

gressista, va insieme sottolineato come la democrazia cui fa riferimento Kefauver sia quella, borghese, dove coesistono di necessità entrambi i lati di ogni rapporto democratico-borghese: la consapevolezza ben salda, gelosamente custodita e ribadita di continuo dei diritti democratici che la costituzione americana garantisce, in linea di principio, come chiave della libertà di tutti ("Siamo in un paese libero", suona il ritornello di tanta letteratura degli anni della guerra e del dopoguerra), ma anche il principio della stratificazione gerarchica della società, in cui quei diritti non hanno per tutti lo stesso valore: non lo stesso, a esempio, per i cittadini autoctoni e per gli americani razzialmente discriminati o immigrati o "di seconda generazione".

È di questa ridestata sensibilità ai problemi del vivere civile che, come la letteratura, il teatro, le arti, la cultura in generale, anche il cinema si fa per qualche verso interprete. Anche nel cinema accade quanto accade nelle diverse arti: gli autori fanno, con i loro propri mezzi, con i mezzi dell'arte, quanto il giornalismo fa con le battaglie pubblicistiche. (Si pensi solo, per il teatro, al così significativo e rappresentativo esordio della drammaturgia di Arthur Miller, dove il trauma della guerra e il retaggio dell'antifascismo si congiungono insieme con il tema della corruzione e della speculazione, che proprio la guerra favorisce.) Persino la più conformista storiografia cinematografica americana, incapace di vedere un palmo al di là dei problemi dello *studio-system* e dello *star-system*, riconosce che gli anni immediatamente successivi alla guerra portano «a Hollywood uno spirito di innovazione e persino un certo progressismo», una 'rinascita' della democrazia nel senso usato da Matthiessen per la letteratura dell'Ottocento; e ciò anche grazie alla comparsa di nuovi autori di talento, come i drammaturghi newyorkesi Elia Kazan e Robert Rossen, i cui film – si sostiene – «iniettano una nuova energia e consapevolezza sociale nel cinema americano»[2].

[2] Cfr. TH. SCHATZ, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* («History of the American Cinema», vol. 6), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, pp. 353 sgg.; S.B. GIRGUS, *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1998, pp. 2 sgg. «Emerson, Hawthorne, Thoreau, Whitman, and Melville – cita Girgus da Matthiessen – all wrote for democracy»: «democrats creating a literature for democracy»: fenomeno di cui appunto il cinema americano degli anni '30-'40 costituirebbe un parallelo.

Prendiamo, a titolo di esempio, la carriera cinematografica di Kazan, proveniente dall'esperienza ideologicamente molto impegnata del Group Theater degli anni '30, durante la quale mette in scena tra l'altro *Waiting for Lefty* di Clifford Odets (1935). Passato al cinema, egli debutta nel lungometraggio con *A Tree Grows in Brooklyn* (Un albero cresce a Brooklyn, 1945), dall'omonimo romanzo di Betty Smith. Le vicende della coppia di giovani sposi protagonisti del romanzo, Johnny e Katie, sono emblematiche degli interessi di Kazan. Quando nasce loro una figlia, Johnny viene licenziato e resta disoccupato; Katie, in un dialogo con la madre analfabeta ma ricca di saggezza di vita, riflette sconsolatamente, con profondo pessimismo, circa il loro futuro: "Tu sei povera, mamma: Johnny ed io siamo poveri; la bimba crescerà per essere povera. Non possiamo essere alcunché di più di quello che siamo oggi [...]; man mano che gli anni passeranno e Johnny ed io diventeremo più grandi, nulla muterà in meglio". Non è tuttavia il pessimismo l'ultima parola del libro. Alle vicine pietose che commiserano la figlia macilenta ("Se il buon Dio la prendesse, sarebbe meglio"), Katie replica: "Non dite così [...]. Non è meglio morire. Chi vuole morire? Tutti lottano per vivere, guardate quell'albero che spunta là fuori da quell'inferriata: non ha sole ed ha acqua solo quando piove, cresce su terra acida ed è forte perché così lo fa la sua dura lotta per la vita. La mia bimba sarà forte a questo modo". Come poi di fatto il prosieguo della vicenda dimostra.

Di fronte a situazioni del genere di questa, si potrebbe a giusta ragione parlare di una sorta di decantamento delle tensioni sociali della "grande crisi", il cui radicalismo battagliero si smussa ora in populismo sentimentale. Che tuttavia l'impianto narrativo non manchi di una certa corposità sociale lo provano da un lato l'ambientazione, dall'altro il diverso contesto storico in cui Kazan opera. A margine della vicenda principale figurano nel romanzo, ambientato durante gli anni che

precedono la prima guerra mondiale, episodi coinvolgenti il problema dell'antisemitismo. Alcune scene si svolgono lungo la Graham Avenue di Brooklyn, la strada del ghetto, e non fanno certo molti misteri circa l'emarginazione e lo sprezzo di cui sono vittime gli ebrei ("Non ci sono ebrei puliti"); sintomatico dunque che da lì Kazan – mentre mette in scena come regista teatrale, tra altre cose, *Deep are the Roots* di Arnaud d'Usseau e James Gow (1945: sul problema negro), *A Streetcar Named Desire* di Tennessee Williams (1947) e i primi due drammi di Miller, *All My Sons* (1947) e *Death of a Salesman* (1949) – passi a realizzare film come *Boomerang* (1946), *Gentleman's Agreement* (Barriera invisibile, 1947), *Pinky* (Pinky, la negra bianca, 1949) e lo *Streetcar* di Williams (Un tram chiamato desiderio, 1951), i quali, sia pure blandamente, talora anche equivocamente, celebrano la vittoria delle denunce della stampa progressista e della giustizia sopra i pregiudizi sociali e razziali: mostrando come in Kazan qualche barlume di sensibilità democratica sopravviva ancora, prima che il regista capitoli vergognosamente di fronte ai ricatti della campagna maccartista di "caccia alle streghe", per non risollevarsi mai più. (Caso a sé fa il successivo, sopravvalutato *On the Waterfront* [Fronte del porto, 1954]: ricostruzioni attente e non certo sospette, della lunga e tormentata genesi del film provano di là da ogni dubbio, insieme con le più reticenti ammissioni autobiografiche del regista[3], che esso è già il frutto di una manovra ideologica ben meditata e orchestrata nel quadro della strategia della "guerra fredda".)

Altre insorgenze democratiche dello stesso tenore affiorano intorno alla così fragile e provvisoria 'democrazia' di Kazan. Ciò è vero per certi generi e filoni, come pure per certe

[3] Cfr. S.J. WHITFIELD, *The Culture of the Cold War*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1991, pp. 108 sgg. («the history of *On the Waterfront* is as useful an entrée as any into the culture of the Cold War»). Anche il regista, nell'autobiografia, ammette che il film ha origine dalla sua tragica vicenda personale della delazione: «I saw that, in the mysterious way of art, I was preparing a film about myself [...]. *On the Waterfront* was my own story» (E. KAZAN, *A Life*, Pan Books. London-Sidney-Auckland 1989, pp. 539, 570).

figure singole, relativamente defilate. Ricordo gli spunti progressivi – antirazzisti, antibellicisti – presenti nei film postbellici di Edward Dmytryk, *Till the End of Time* (Anime ferite, 1946), *Crossfire* (Odio implacabile, 1947), *Give Us This Day* (Cristo fra i muratori, 1949), e in taluni di quelli che John Huston realizza all'inizio della sua carriera, dal fallito *In This Our Life* (In questa nostra vita, 1942) sino alla versione filmica del romanzo di Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (La prova del fuoco, 1951): solo spunti, certo, che non si evidenziano mai con compiutezza e che restano in secondo piano, sullo sfondo, ma che bastano già da sé ad allertare e a mobilitare ripetutamente la censura. Lo stesso vale per le contraddizioni sociali interne messe in luce dal filone del *film noir*, nella sia pur molto debole misura in cui, poniamo, riesce a un Wilder – quello di *Double Indemnity* (La fiamma del peccato, 1944) e *The Lost Week-End* (Giorni perduti, 1945) – o al Siodmak di *The Killers* (1946) o al Huston di *The Asphalt Jungle* (Giungla d'asfalto, 1950) di denunciarle e smascherarle; e vale per i risultati di certi prodotti dell'ultima efflorescenza del western epico, come *The Red River* (Il fiume rosso, 1948), dove Hawks mostra di risentire anche lui, almeno alla lontana, della spinta sociale del frangente, facendo nel western ciò che si sforzano di fare altrove, nei loro rispettivi ambiti tematici, a difesa e salvaguardia dei diritti democratici, registi quali Rossen, William Wyler, Mark Robson, Robert Wise, Fred Zinnemann e altri ancora.

Sintetizzando all'estremo il quadro complessivo schizzato: che esista un cinema sociale americano del dopoguerra, e che in taluni dei film di questo cinema traluciano barlumi di un sincero anelito democratico, credo non ci siano dubbi. I dubbi nascono semmai circa la loro consistenza reale, per non parlare neanche della qualità dei risultati sotto il profilo espressivo, mai più che artigianale (che è proprio ciò che mi autorizza a essere qui massimamente sbrigativo). Persino dal loro inatteso successo commerciale la critica (sociologica) trae motivi di riserva:

> Questi film – si è osservato in merito – hanno meno importanza come opere d'arte che come indicatori della nuova sensibilità [...]. A

> uno sguardo retrospettivo, il successo commerciale di questi film dipende ovviamente dal loro conservatorismo, appena celato da una ostentazione esteriore di propositi sociali[4].

Anche tralasciando l'assoluta improponibilità del paragone con la «letteratura per la democrazia» nel senso di Matthiessen, troppi ostacoli, troppe controtendenze si frappongono nel dopoguerra al sorgere di un realismo critico autentico. L'ultimo film 'realistico' di Hollywood (e anch'esso solo nell'accezione edulcorata propria al *New Deal*) resta *The Grapes of Wrath* di Ford. Il dopoguerra è segnato dalle tensioni contrastanti cui accennavo in apertura. Le istanze democratiche delle campagne di stampa come della cultura e delle arti urtano contro la ferma resistenza del fronte ufficiale conservatore. Intanto c'è stampa e stampa, democrazia e democrazia; non tutta la stampa si batte per ideali progressisti, il più di essa anzi funge da strumento di propaganda degli interessi dei gruppi finanziari e monopolistici, le cui idee non si identificano affatto con quelle dell'opinione pubblica americana in generale; così come la democrazia non si identifica con i mezzi tecnici che delle idee permettono la circolazione e diffusione. Da controforza nel cinema fa soprattutto l'apparato produttivo. La politica delle grandi case di produzione, non meno di quella ufficiale della Motion Picture Association of America (MPAA), schierata dal lato del fronte conservatore, sbarra la strada a ogni progetto realistico inteso a porre in questione non la democrazia come tecnica ma la sua base sociale. «Non avremo più dei *Grapes of Wrath*, non avremo più dei *Tobacco Road*», è quanto promette solennemente nel 1947 il responsabile della MPAA di Hollywood, Eric Johnston. «Non avremo più film che mostrano i risvolti sconvenienti della vita americana»[5]. Promessa mantenuta. Già all'inizio del 1951 si registra – le parole sono di Schatz[6] – una decisa svolta involutiva del ci-

[4] R.B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985, p. 144.
[5] Cit. da B. NEVE, *Film and Politics in America*, Routledge, London-New York 1992, p. 90, e ripreso anche da SCHATZ, *Boom and Bust*, cit., p. 382.
[6] *Ibid.*, p. 386.

nema americano, «consistente nel collasso completo del liberalismo di Hollywood, nella creazione di una lista nera di centinaia di 'sovversivi' e nella fine del movimento realistico-sociale del cinema americano precedente». La lotta per la democrazia è ormai sempre più in ritirata, ogni fermento sociale progressista scompare da Hollywood, ogni progetto o tentativo di realismo si sgretola definitivamente. Gli Stati Uniti scivolano lungo la china rovinosa della "guerra fredda", alimentandola a forza anche nel cinema. E nel cinema il guasto trova diffusione ovunque. Si metta solo a confronto quanto un regista come Leo McCarey riusciva ancora a fare in film comici del muto (per la coppia Laurel/Hardy) e del primo sonoro (*Duck Soup*, Zuppa d'anatra, 1933, con i fratelli Marx) oppure in commedie impiantate su ingenui e illusori ma schietti princìpi democratici, a esempio *Ruggles of Red Gap* (Il maggiordomo, 1935), con il suo becero anticomunismo di venti e più anni dopo.

2. *Il realismo della tarda maturità di Chaplin.*

Che in questo quadro Chaplin occupi un posto del tutto a parte, controcorrente, che egli sia, allo stesso tempo, oppositore e vittima della situazione ora descritta, risalta tanto meglio per il fatto che proprio soltanto con il secondo dopoguerra il realismo chapliniano ha modo di affermarsi in tutta la sua potenza. Questa conquista rappresenta l'esito ultimo di un processo molto lungo, intricato, composito, le cui radici – così ideologiche come formali – sono venuto scandagliando e illustrando in precedenza[7]. Le analisi là svolte servono già, in parte, da approssimazione al chiarimento di quelle modalità interne di sviluppo del cinema di Chaplin che, in piena coerenza con il passato, lo conducono sino agli sbocchi del secondo dopoguerra: quando, dopo la svolta coraggiosa ma ancora contraddittoria del *Dittatore*, Chaplin sa raggiungere con *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (Luci della ribalta, 1952) e *A King in New York* (Un re a New York, 1957) tra-

[7] Cfr. sopra, V, § 2, e IX, § 1.

guardi di grandezza ineguagliata – ancorché essi stessi ineguali tra loro per forma e valore – nel campo del realismo critico.

Del cinema chapliniano del secondo dopoguerra un tratto va messo pregiudizialmente in evidenza: il riemergere, a un diverso e più alto livello di consapevolezza, della attenzione per quella problematicità della vita umana entro le contraddizioni insanabili del capitalismo, per quei fenomeni capitalistici di squilibrio tra individuo e società, che a Chaplin si erano imposti come centrali fin dall'epoca della *Febbre dell'oro*. Solo che con gli sconvolgimenti bellici e postbellici, con l'avvento della guerra fredda, con l'acuirsi delle tensioni in campo internazionale, entra ora definitivamente in crisi, anche dal punto di vista della consapevolezza soggettiva dell'autore, la mitica, idealizzata immagine dell'uomo medio in lotta per una sorta di democrazia 'spirituale', che egli si era portata dietro a lungo e a cui si era troppo disinvoltamente affidato durante il periodo della "grande crisi", fino al *Dittatore* incluso. Di qui la sua giustificata decisione di sbarazzarsi anche della figura esteriore della maschera di Charlot, rimasta ormai poco più che una semplice sopravvivenza. La vecchia figura gli riuscirebbe ora infatti solo d'impaccio e di ostacolo nello sforzo che egli va compiendo per condurre a oggettivazione sempre più concreta le intuizioni artistiche caratteristiche della sua maturità, in analogia con i pensieri manifestati da Goethe, riguardo al secondo *Faust*, nel corso del grande monologo manniano di *Carlotta a Weimar*: «Poema ed eroe esigono di sottrarsi all'atmosfera d'adolescenza, al geniale scherzo, per salire all'oggettività, allo spirito universale, attivo, virile». «Ogni tendenza vitale sa uscire dal soggettivo e rivolgersi al mondo», afferma Goethe stesso in un colloquio con Eckermann[8]; e in un altro posteriore, del 17 febbraio 1831, insiste espressamente sulla novità rappresentata dalla comparsa, nella seconda parte del *Faust*, di un «mondo più alto, più ampio, più sereno» rispetto a quello della prima, «ancora quasi del tutto soggettiva»[9].

[8] J.P. ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe*, a cura di G.V. Amoretti, Einaudi, Torino 1957, I, p. 297.

[9] *Ibid.*, II, p. 766. (Cfr. anche G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlin 1953[3], pp. 193 sgg.; cito dalla trad. in LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, cit., pp. 346 sgg.).

Ora, quanto più Chaplin si muove in questa direzione, quanto più si allarga l'orizzonte del suo mondo, quanto più risolutamente anch'egli si sottrae al «geniale scherzo» dei suoi lavori prebellici e dal "piccolo mondo" delle esperienze del personaggio di allora passa, o tende a passare, a esperienze di significato universale, cioè al "grande mondo" dell'oggettività nel senso di Goethe (passaggio che rappresenta anche, non a caso, il nodo problematico centrale del coevo *Doktor Faustus* di Thomas Mann), tanto più trovano conferma i tratti realistico-oggettivi della sua poetica, da sempre in antitesi al soggettivismo parassitario della decadenza e alle poetiche dell'arte di avanguardia: rifiuto della deformazione per la deformazione, incessante volontà di confronto con i problemi della realtà sociale, capacità di afferrare e rappresentare artisticamente, di là da ogni meschino 'realismo' confinato alla riproduzione del quotidiano, della media, i nessi reali essenziali, e via dicendo.

La conseguenza necessaria di questa tendenza orientata verso l'oggettività, di questa ascesa allo «spirito universale», è il mutamento di funzione del personaggio, preludio e presupposto a un tempo della scomparsa della maschera; poiché «il riconoscimento e la rielaborazione delle grandi contraddizioni obiettive della realtà storico-sociale, soprattutto nella loro forma specificamente capitalistica», conduce l'artista – Chaplin proprio come il Goethe di cui sta qui parlando Lukács nei suoi studi sul *Faust*[10] – in un campo sconfinato, tale «da rompere ogni cornice formale» e dove il singolo «individuo (rappresentante del genere umano) finisce necessariamente per sparire». Così l'individuo, per via della sua collocazione all'interno e in rapporto con i problemi del "grande mondo", viene ritratto fin da principio sotto un aspetto che ne spezza i «contorni individuali»: «il destino individuale non può più rappresentare che di scorcio il cammino del genere umano».

Ecco appunto dove va cercata la specificità del realismo del-

[10] G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, cit., pp. 253-5 (trad., p. 411).

la tarda maturità di Chaplin. Solo a partire da lì esso diviene realmente comprensibile; da lì dunque deve muovere ogni ulteriore indagine volta ad approfondirlo. Occorre in particolare domandarsi: come si attua questo realismo? quali vie di espressione trova, a quale mondo artistico dà vita? quali ne sono le connotazioni, i caratteri, i tratti formali costitutivi? Se si rimane alla superficie, l'insieme dei motivi tematici e formali orchestrati da Chaplin nel secondo dopoguerra può sembrare privo di intima unità: sconnesso, desultorio, scarsamente omogeneo, se non addirittura del tutto anacronistico. È apparso e appare a molti come se non sussistesse in lui sintonia con il procedere della storia. Gli si sono così rimproverati, di volta in volta, ritardi e sfasature storiche, discontinuità e compiacenze sentimentali, retorica e ideologismo astratto; lo si è accusato – molto a torto – di stanchezza, di passatismo, di abbandono o tradimento del filone più autentico della sua vena creativa. E può darsi, ripeto, che in superficie appaia così. Sennonché la grandezza artistica di un autentico realista non sta mai, per definizione, in superficie; essa giace a uno strato più profondo: si manifesta nel raccordo che permette, tramite la capacità evocativa della forma, con l'autocoscienza dell'umanità, ossia con i problemi, per l'uomo decisivi, emergenti dal flusso storico generale della realtà (della società).

D'altra parte, paralleli così impegnativi come quelli accennati sopra (con Goethe, con Thomas Mann) vanno fatti valere solo con molta cautela, assunti come semplicemente tendenziali. Allorché, poniamo, si dice che, rispetto all'atteggiamento compositivo del tardo Mann, qualcosa di simile avviene nel tardo Chaplin, non c'è motivo di insorgere per l'audacia dell'accostamento. Sarebbe senza dubbio una forzatura, se si trasformasse l'accostamento in omologia e si pretendesse di spacciare il risultato così ottenuto per la constatazione dell'esistenza di una piena corrispondenza o coincidenza di vedute nelle loro rispettive forme d'arte. Conosco benissimo il rischio – e il fastidio – che comportano paragoni del genere; così come mi rendo benissimo conto della impossibilità di argomentare in campo estetico sulla base della fissazione di meccaniche relazioni tra un campo e l'altro della produzione artistica; forme e stilemi non si lasciano meccanicamente trasporre o scambiare, tanto meno quando si

tratta, come nel nostro caso, di autori tra i quali si manifesta la più netta opposizione anche dal punto di vista dello stile. Valga quanto già osservava Schiller per la situazione del suo tempo:

> A nessuna persona ragionevole può venire in mente di voler porre un moderno accanto ad Omero, in quello in cui Omero è grande: e riesce abbastanza ridicolo, quando si vede onorato un Milton o un Klopstock col nome di nuovo Omero[11].

Qui però è anzitutto questione della concezione (artistica) del mondo di due autori del nostro tempo: della risposta che i due autori danno, con le loro opere, agli interrogativi circa la problematicità della situazione dell'uomo nella moderna società borghese, e della costellazione di problemi artisticamente significativi che ne sorgono. Ora, per quanto grandi possano essere e siano le discrepanze esistenti tra le loro due personalità, così nella sfera e nei generi d'arte di loro rispettiva competenza come nella formazione culturale, nelle idee, nel modo di pensare e di comporre, nel metodo creativo, nella tecnica, queste discrepanze non escludono – anzi fanno maggiormente risaltare – l'esistenza di affinità a un superiore livello, cioè appunto al livello della concezione (artistica) del mondo: affinità le quali, si noti, vengono intensificandosi con il tempo e vengono concretandosi in ciò, che i due autori, ciascuno separatamente e del tutto indipendentemente dall'altro, ma entrambi pressappoco in coincidenza con la scossa sociale rappresentata dalla minaccia su scala mondiale del fascismo, si orientano verso la forma del "romanzo pedagogico" (*Giuseppe e i suoi fratelli*, *Carlotta a Weimar*, *Il dittatore*, tutti conclusi o in via di conclusione già alla vigilia dello scoppio del conflitto, sebbene *Il dittatore* esca a conflitto iniziato e la quarta parte della trilogia di Mann, *Giuseppe il nutritore*, solo nel 1943): valide sempre restando le cautele e le restrizioni critiche suggerite sopra circa l'ambito di formulabilità, il senso, i limiti ecc. del parallelo.

Di più c'è semmai ora questo, che in conseguenza della nuo-

---

[11] F. SCHILLER, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Einaudi, Torino 1951, p. 398.

va situazione determinatasi con la guerra, entrambi gli autori sono indotti a guardare con maggiore consapevolezza, con maggiore responsabilità di prima ai problemi dell'umanesimo e della democrazia borghese. La loro comune inclinazione degli anni '30 verso il "romanzo pedagogico" deve ora mutare registro: la spiritualità dell'atmosfera subisce una decantazione, l'astrazione si concretizza, intanto che l'afflato pedagogico va impregnandosi dei gelidi umori e dell'acre sentore di morte provenienti da una realtà sociale intimamente putrefatta. Se il Chaplin del secondo dopoguerra giganteggia come un campione del realismo, è proprio perché trova geniale prosecuzione in lui quella istanza del realismo critico borghese in cui si esprime, secondo una definizione di Lukács, la «rivolta umanistica contro l'imperialismo», la difesa della «integrità dell'uomo» dalle deformazioni della vita capitalistica. Retorica, sentimentalismo ecc., lungi dall'essere i compiacimenti romantici spesso rimproveratigli dalla critica, sono piuttosto il mezzo – o uno dei mezzi – che Chaplin utilizza in vista del fine di rispecchiare e portare a espressione artistica i grandi problemi, le grandi contraddizioni storico-universali del suo tempo.

Formalmente sorge ora una mescolanza di tragedia e commedia, una peculiare unità di comico e tragico: unità certo in sé tutt'altro che sconosciuta ai diversi periodi della storia dell'arte (dall'*Anfitrione* di Plauto al *Don Chisciotte*, da Shakespeare e Lope de Vega a Sterne, a Gogol', a Saltykov-Ščedrin), ma che, per la compresenza simultanea delle due forme, non ha forse l'analogo in nessun altro campo dell'arte e in nessun altro artista contemporaneo, se si eccettua appunto Mann. Mi pare particolarmente significativo che a Serenus Zeitblom, l'umanista-biografo cui è affidato nel *Doktor Faustus* il compito di 'narratore', Mann faccia esprimere la convinzione «che la tragedia e la commedia nascono dallo stesso terreno e che basta mutare illuminazione perché l'una si tramuti nell'altra». Tratto, questo, senza dubbio caratteristico dei procedimenti del realismo critico non solo della narrativa di Mann, ma anche del cinema del tardo Chaplin. Commedia e tragedia perdono, ai loro occhi, ogni rigidezza di confini, ogni assolutezza reciprocamente esclusiva. Non c'è nulla di essenziale che le se-

pari; avendo piuttosto le due forme origini comuni, germinando entrambe dallo stesso terreno, esse si scambiano continuamente di posto, si sovrappongono, si mescolano, sfumano l'una nell'altra, si fondono tra loro. La loro risultante configura lo specifico formale della risposta umanistica alle dilacerazioni del presente.

Così in *Monsieur Verdoux*, che esce contemporaneamente al *Faustus*, nel 1947, la figura del protagonista ha contrassegni non meno umoristici che tragici. Sotto il profilo della tragicità, vi si rintraccia qualcosa di intimamente corrispondente al senso della parabola umana di Adrian Leverkühn descritta da Mann nel *Faustus* o, meglio, alla disposizione morale e sociale del romanziere nei riguardi di essa: una consimile variazione sul tema della decadenza e della morte, al fine di ritrarre nell'esperienza di una catastrofe individuale la prospettiva per la giusta illuminazione della catastrofe di una intera società. I presupposti storico-oggettivi che condizionano le esperienze individuali dei due protagonisti sono i medesimi. Le loro 'carriere', in sé così diverse, si dipartono da un terreno socialmente omogeneo e corrono anche, per un lungo tratto, su binari paralleli. Figure eccentriche, il cui successo sta in ragione della loro deviazione dalla norma, della loro originalità, l'uno e l'altro affrontano il delitto come condizione della catarsi tragica, della 'redenzione': Leverkühn con maggiore ascetismo e spiritualità, con maggiore consapevolezza della catarsi; Verdoux con più spiccato accento di rassegnazione verso l'inevitabilità della tragedia, oltre che con una buona dose di *humour*, cinismo e intraprendenza in più. In questo senso egli si trova, per così dire, a mezzo (se vogliamo restare nell'ambito delle analogie con Mann) tra Leverkühn e il cavaliere d'industria Felix Krull; è un Leverkühn dotato dello spirito di Krull, che, come Krull, fa del crimine una prosperosa industria all'ombra della rispettabilità borghese, sempre ostentando il privilegio dello stile, della «bella forma» ecc., ma insieme ribellandosi alla «innaturale parificazione del diritto», «col senso misterioso ma incrollabile d'essere un beniamino della potenza creatrice». Né questa compresenza di due diversi tipi in uno deve costituire motivo di stupore, dal momento che già all'origine, in

Mann, sussiste un'«intima affinità» – che Mann stesso constata nel diario della genesi del romanzo di Leverkühn[12] – tra il soggetto del *Krull* e quello del *Faustus*, basati entrambi «sul *tema della solitudine*, qui mistico-tragica, là umoristico-criminale». (Il vecchio manoscritto del *Krull* viene ripreso in mano dall'autore subito dopo la conclusione di *Giuseppe e i suoi fratelli* e, sia pure per breve tempo, fa concorrenza nei suoi progetti di lavoro al *Faustus*.)

Ora proprio questo scambio reciproco di comico e tragico, il trapassare continuo dell'uno nell'altro, e viceversa, definiscono la forma di *Monsieur Verdoux*. Vi domina lo stesso tema manniano della "solitudine umoristico-criminale" del protagonista; vi opera inoltre, alla maniera di Mann, quel principio della "rappresentazione dall'interno", che Chaplin aveva utilizzato già più volte in passato a fini di smascheramento critico-satirico (*One A. M.*, *Easy Street*, *La febbre dell'oro*), e che qui viene da lui condotto al suo culmine, alle sue estreme conseguenze formali. Dà formalmente tono al racconto il fatto che la crisi della civiltà capitalistica sia qui sentita, vissuta e descritta attraverso le esperienze e le riflessioni di un suo rappresentante, ossia dall'interno, in chiave soggettiva (a conferma della giustezza del rilievo di Lukács, circa le forme e il «significato del realismo critico», che «in linea di massima [...] gli scrittori realisti sogliono rappresentare prevalentemente dall'interno quella classe, quel ceto sociale, dal punto di vista del quale essi delineano una visione totale del mondo»); ora per altro – va aggiunto – a un livello corrispondente, da un lato, alle mutate condizioni della realtà sociale del capitalismo (che si trova in fase problematica, di grandi contrasti, e non più, come all'epoca della *Febbre dell'oro*, di ascesa incontrollata e *boom* irresponsabile), dall'altro, alla nuova coscienza critica della realtà maturatasi in Chaplin dopo la fine della "grande crisi".

Sette anni dal *Dittatore* non sono trascorsi invano. Entro la

[12] TH. MANN, *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. di E. Pocar, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 78 (ripreso anche dal *Thomas Mann* di LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, cit., p. 832).

cornice di una fasulla quanto, al solito, scenograficamente inconsistente ambientazione parigina, riemergono ora sotto una diversa e più precisa luce, criticamente, quei fenomeni economico-sociali della crisi che erano rimasti a loro tempo solo impliciti o latenti nell'opera di Chaplin. È non a caso la crisi, il *crack* di Wall Street, la molla che dà l'avvio – come mette poi anche fine – alla carriera affaristica di Verdoux, questo ex cassiere di banca assurto, con il crimine, al rango di grande speculatore di borsa. La sua attività speculativo-criminale riesce dapprima quanto mai prospera. Egli ha imparato bene a conoscere, e sfrutta a suo vantaggio, le regole del giuoco vigenti in una società fondata sulla più spietata concorrenza. Egoismo, frode, slealtà, violenza, ferocia ecc.: già Veblen indicava in questi i metodi che l'età del capitalismo evoluto rende necessari per farsi strada verso le posizioni dominanti della società. «Si può dire – egli scriveva – che, entro certi limiti, la libertà dagli scrupoli, dalla simpatia, dall'onestà e dal rispetto per la vita, favorisca il successo dell'individuo nella civiltà finanziaria»[13].

Se tuttavia Verdoux fallisce e la società che lo ha nutrito da ultimo lo ripudia e lo condanna a morte come criminale, ciò avviene perché il tipo sociale che egli incarna è già oggettivamente superato dallo sviluppo della realtà storica. Non c'è più posto nella storia per figure alla Verdoux: né per il suo genere di imprenditorialità economica, né per i sentimenti che, in mezzo alla solitudine e all'orrore della vita, ancora lo animano verso la famiglia. Egli paga non per aver fatto del male, ma, paradossalmente, per averne fatto troppo poco; poiché, essendo egli rimasto allo stadio artigianale, individualistico-concorrenziale, del crimine al dettaglio, la sua industria si trova ormai in contrasto con le leggi economiche e la prassi organizzativa e operativa dell'età del capitalismo monopolistico: è, rispetto a esse, anacronistica, in ritardo e in difetto sull'evoluzione sociale, e, come tale, prossima al crollo, inevitabilmente destinata a venir spazzata via;

[13] TH. VEBLEN, *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni* [1899], trad. di F. Ferrarotti, in *Opere*, a cura di F. De Domenico, Utet, Torino 1969, p. 224.

di fronte allo sterminio in massa delle guerre imperialistiche, Verdoux stesso si sente – e si dichiara apertamente – solo un "dilettante". Sicché egli accetta di buon grado la sconfitta, consegnandosi quasi da sé alla giustizia. E quando in carcere un giornalista gli domanda se si sia finalmente convinto che il crimine non rende, risponde: "Non su piccola scala... Guerre, conflitti, sono tutti affari. Se si ammazza una sola persona, si è un assassino; se si ammazzano milioni di persone, si è un eroe. Il numero santifica". Che è poi la versione moderna della morale di tanti romanzi di Balzac, da quella suggerita in *César Birotteau* a quella che, senza mezzi termini, Vautrin trae nelle *Illusioni perdute*. (Ma già Walter Scott fa dire a un personaggio di *Waverley*: "quello che ruba una vacca a una povera vedova o il bue di un contadino è un ladro: quello che si prende un gregge di un signore sassone, è un gentiluomo boaro". Esemplificazioni analoghe si incontrano nella *Filosofia del danaro* di Simmel.)

La sconfitta di Verdoux è dunque vista e configurata da Chaplin, grazie al principio della "rappresentazione dall'interno", come una sconfitta storica. Concentrando in Verdoux le determinazioni di un tipo estremo, apparentemente eccentrico, e assegnandogli la coscienza della sconfitta, Chaplin illumina a fondo, da vero realista, un'importante tendenza di sviluppo della realtà sociale. Non c'è nella sua opera (e ben di rado c'è nell'opera di autori o registi suoi contemporanei) un altro esempio di chiarezza ideologico-artistica così straordinaria; mai in precedenza egli si era comportato in modo altrettanto lucido e criticamente consapevole verso la situazione del suo tempo. Di qui la componente 'illuministica' del linguaggio del film, già tanto spesso sottolineata dalla letteratura critica, e la sua grande carica satirica, paragonabile, per il suo tono caustico, sferzante, disgregante, scintillante e insieme amaro, pieno di spirito, corrosivo all'estremo, ai pamphlet di uno Swift o degli illuministi francesi (Voltaire, Diderot).

È vero, con il *Verdoux* Chaplin, analogamente al Mann del *Faustus*, scrive anche lui il suo "romanzo della fine", un compendio o una sintesi tragica della civiltà del capitalismo in declino. Ma sarebbe sbagliato dimenticare la «lezione di umanesimo» che insieme dal film promana: poiché non tutto in esso è negati-

vo, pessimistico, o almeno non è una negatività senza speranza la prospettiva da cui il suo autore guarda: proprio come anche nel Mann del *Faustus* «si offre una prospettiva oltre il demonio e oltre il demoniaco», un accenno «alla salvezza oltre lo sfacelo»[14]. Con quei loro rispettivi "romanzi della fine" (e Mann in parte anche con il *Krull*, autodissoluzione ironica del mito di Giuseppe), né l'uno né l'altro dei due autori abdicano in alcun modo alle loro responsabilità umanistiche di artisti; nessuno dei due capitola di fronte alla tragedia della civiltà (e dell'arte) moderna.

La conferma viene per Chaplin un quinquennio dopo, con la realizzazione di *Luci della ribalta*, di poco precedente alla ripresa e al compimento manniano della prima parte delle memorie di Krull. In senso generale va subito rilevato che, se si mettono a confronto *Monsieur Verdoux* e *Luci della ribalta*, tra l'impostazione, l'atmosfera, lo sfondo, il contenuto spirituale ecc. dei due film di Chaplin corre *prima facie* almeno tanta differenza quanta ne corre in Mann tra il *Faustus* e il *Krull*; e che una differenza ancor maggiore corre con il tono «giocosamente e ironicamente fantastico» dello stile dell'ultimo Mann. Eppure questo contrasto stilistico nasconde, di nuovo, un'intima affinità di prospettiva. La continuità che qui si rivela con l'umanesimo del *Verdoux* è di natura eminentemente dialettica. Al quadro critico là tracciato, in chiave illuministica, di una società putrescente in via di disfacimento, *Luci della ribalta* fa seguire, anzi contrappone, una diversa concezione della vita, che non si ferma più a uno stadio polemico e negativo. Naturalmente non perché sparisca ogni negativo in generale, ma perché la negazione vi è a sua volta negata, vi è innalzata alla superiore concezione umanistica (umanistico-borghese) del 'progresso'. Dal lato formale ciò richiede, in primo luogo, che subentri un tono di racconto più disteso, di più ampio e pacato respiro, romanzesco nel senso migliore del termine, capace cioè, come il grande romanzo, di abbracciare in sé il 'donde' e il 'verso dove' dell'agire dei personaggi; in secondo luogo, che il principio della "rappresentazione dall'interno" ven-

[14] Cfr. LUKÁCS, *Thomas Mann*, in *Scritti sul realismo*, cit., p. 793; H. MAYER, *Thomas Mann*, Einaudi, Torino 1955, p. 290.

ga di nuovo abbandonato per fare posto a una rappresentazione più oggettiva dei contrasti tra le forze sociali, alla raffigurazione multilaterale di un mondo in cui non solo la vita dell'individuo sia calata e saldamente ancorata nel reale, ma nel suo destino si rifletta, in scorcio, il destino del genere umano.

È in questo senso che *Luci della ribalta* segna il più maturo e compiuto approdo di Chaplin alla trattazione artistica dei problemi del "grande mondo" in prospettiva storico-universale. Dimessa ogni illusione circa la possibilità di libera autodeterminazione e autofruizione della personalità dell'individuo nel capitalismo e circa la sua pretesa di trascendere la società, la storia, Chaplin lega in stretta unità destino individuale e universale; passa da una considerazione individualistica, e perciò in qualche misura ancora astratta, dei rapporti umani a una visione incentrata sul tentativo di raffigurare la totalità intensiva degli stessi, come quelli che formano – socialmente e storicamente – un mobile intreccio dialettico. Il sentimento di solidarietà che si esprimeva un tempo, dai geniali mediometraggi dei primi anni '20 in poi (*Il monello*, *Il pellegrino* ecc.), sotto forma di compartecipazione umana, di collaborazione individuale, e il principio democratico enunciato con enfasi nel finale del *Dittatore* si trovano qui concretamente congiunti in virtù del significato complessivo che scaturisce dalla risultante dell'intreccio dei destini assegnati ai singoli personaggi, senza più traccia alcuna di velleitarismo, sentimentalismo astratto o utopismo enfatico. Umanesimo e democrazia fanno ormai tutt'uno con il riconoscimento dell'oggettività del divenire storico.

Più che legittimo dunque esaltare di questo tardo Chaplin – come accade appunto subito da parte della critica marxista più avveduta – l'«umanesimo integrale»[15]. Non è un caso che "umanità", "vita", "progresso" siano i termini che ricorrono con maggior frequenza nei dialoghi tra i protagonisti di *Luci della ribalta*, il vecchio comico Calvero, ormai dimenticato, in ritiro, e la ballerina Terry, che Calvero salva dal suicidio. Chaplin inalbera l'umanesimo come una insegna: «Io sto sempre con gli uomini e sono sempre per gli uomini», dichiara nel corso di un'intervista rilasciata alla stampa in occasione del suo viaggio in Europa per la presentazione del film; e in un'altra di poco successiva:

> Il sentimento che nella mia vita e nella mia opera è sempre prevalso su ogni altra cosa è quello di umanità. Il compito dell'uomo, e quindi dell'artista, è proprio quello di giungere alla rivalutazione dei sentimenti più genuini dell'animo umano, e fare del nostro meglio per riportarli alla luce attraverso l'arte, la scienza, per il maggior progresso dell'umanità[16].

Luci della ribalta è tutto impregnato di questo spirito compartecipe dei bisogni dell'umanità in sviluppo. Quando Calvero ottiene che Terry si scuota dal torpore e la restituisce, anche con mezzi bruschi (lo schiaffo che le dà prima del suo ingresso in scena), alla vita e al lavoro, alla danza, il suo compito pedagogico è finito ed egli può legittimamente trarsi da parte, scomparire. Si realizza così una sorta di hegeliana e goethiana (faustiana) «tragedia nell'etico». La scomparsa di Calvero, la sua morte come individuo, vale piuttosto come un 'passaggio', come la continuazione e la riaffermazione a un superiore livello della vita del genere umano. "Nulla finisce, cambia soltanto", dice Calvero al momento del suo reincontro con Terry; e, in conformità con l'aspirazione espressa nella *Canzone della sardina*, che fa parte del suo repertorio teatrale ("Ma non voglio essere albero/ ficcato sempre lì.../ Ma non voglio essere fiore/ e aspettare notte e dì/ che il polline si posi su di me.../ Io voglio tornar, io voglio tornar..."), egli "torna" realmente nella ballerina: in questo senso vanno lette la carrellata in avanti che, all'inizio del film, ci fa scoprire il tentativo di suicidio di Terry, giacente riversa nel letto

[15] Le pagine migliori sul film restano quelle scritte in Italia, all'atto della comparsa del film, da G. ARISTARCO, *Luci della ribalta*, «Cinema nuovo», II, 1953, n. 3, pp. 58-61 (rifuso nel cap. «Chaplin, il cuore e la mente» del suo volume *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 133-53), e da C. MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, «Società», IX, 1953, pp. 101-17 (rist. nei suoi volumi *Letteratura militante*, Parenti, Firenze 1953, pp. 146-60, e *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Lucarini, Roma 1990, pp. 241-56), alla cui finissima trattazione della questione del "domani che danza" rinvia, nella ristampa del suo saggio (pp. 152-3), lo stesso Aristarco.

[16] CH. CHAPLIN, *Oggi più di ieri ho bisogno di verità*, intervista a cura di M. Gandin, «Cinema nuovo», II, 1953, n. 3, p. 53.

con un tubetto di barbiturici in mano, la stanza invasa dal gas, e quella finale che da Calvero già morto ci riconduce indietro sino a Terry sul palcoscenico, un vero, plastico "domani che danza". Resta così fissata anche formalmente, nel rapporto di continuità tra i personaggi, l'intima connessione oggettiva dello sviluppo. «Magia delle luci della ribalta, sotto le quali la vecchiaia deve cedere il passo alla giovinezza»: evidente il significato della didascalia che apre il film e, con essa, del film stesso.

La grandiosità della concezione umanistica di Chaplin viene messa ancora più in risalto dal fatto che la presenza di tanti e così forti motivi autobiografici le conferisce sensibile concretezza artistica, la tuffa in un clima di vivida immediatezza. Anche l'amara battuta di Calvero sul "progresso", quando Terry lo supplica di tornare a vivere con lei ("Non posso! Devo andare avanti. È il progresso"), trova conferma in un atteggiamento che è, prima ancora che di Calvero, di Chaplin uomo. Il progresso di cui si parla lì, il trionfo della vita sulla decadenza e sulla morte, avviene in *Luci della ribalta* nella stessa direzione di lotta indicata da Calvero a Terry: "Combattere per la felicità è bello", le dice, e indica il cervello: "Questo è il più grande giocattolo del creato. È qui il segreto della felicità". Non più dunque solo il cuore, ma con il cuore la mente. "Il cuore e la mente, che grande enigma!": sono le ultime parole di Calvero morente, a giusta ragione rilevate sia da Aristarco che da Muscetta.

Luci della ribalta ha, in senso sia soggettivo che oggettivo, il carattere di una *summa*. Mentre oggettivamente abbraccia e rispecchia in sintesi la totalità dei rapporti umani nel loro mobile intreccio dialettico, soggettivamente si presenta come riassunto e conclusione dell'esperienza di una vita: la vita, la storia personale del comico Calvero (ma anche, in larga misura, di Chaplin uomo e artista), che i suoi sogni, i suoi ricordi, i continui rimandi al passato hanno la funzione di valorizzare e plasmare sensibilmente. Entra in giuoco, a questo proposito, l'umanissimo *Leitmotiv*, dominante per tutta la prima parte, delle immagini dei suonatori ambulanti con cui Calvero sceglie di vivere, immagini inserite, non a caso, prima dei sogni e dei ricordi, e a essi sempre strettamente collegate. (Anche questo motivo risale a un'esperienza della adolescenza di Chaplin, descritta nell'autobiografia.) Non resta qui più nulla della pretesa chapliniana giovanile alla trasfigurazione della realtà in senso onirico. Il sogno non si configura più come un'illusoria rivalsa sul reale; guarda al passato – alla realtà del passato – piuttosto che a un impossibile futuro; mentre la possibilità concreta, non utopistica, del futuro, scaturisce organicamente, nella rappresentazione artistica, dallo sviluppo oggettivo del reale (il "domani che danza").

Che poi la meta tenacemente e appassionatamente perseguita da Chaplin lungo tutto l'itinerario della sua maturità di artista, l'«umanesimo integrale», stia in consapevole opposizione con l'«atmosfera storica dell'Occidente» e l'orientamento decadentistico delle correnti alla moda della sua cultura, ciò non fa che accrescerne il rilievo. Come Lenin scorgeva in «ogni tesi e ogni critica di Tolstoj [...] uno schiaffo al liberalismo borghese»[17], così Muscetta può giustamente sottolineare il «grande schiaffo poetico» che, con l'afflato immanentistico, umanistico-progressivo di *Luci della ribalta*, Chaplin dà, insieme, a ogni forma di "brescianesimo" della cultura e alla cultura della decadenza: a quella cultura, permeata da «nausea, disgusto, vocazione più o meno cosciente al suicidio», propria – egli scrive – di «una società in cui le vecchie strutture sembrano ancora così solide, mentre l'uomo ha paura della vita e deve essere liberato innanzi tutto da ciò che lo paralizza nella prigione del suo sterile individualismo e della sua astratta adolescenza»[18].

Se ora da *Luci della ribalta* spostiamo la nostra attenzione su *Un re a New York*, sorge a prima vista l'impressione di un salto all'indietro, di un ritorno allo spirito illuministico del *Verdoux*. È bene avvertire subito che si tratta, appunto, non più che di una impressione, quantunque il primo vago progetto del film, con il titolo di *Shadow and Substance*, risalga a un periodo anteriore allo stesso *Verdoux*. (Traccia del progetto originario, radicalmente trasformato in sede di stesura definitiva e di realizzazione, si conserva nel nome del protagonista: re Shahdov.) In realtà nessuna

[17] V.I. LENIN, *L.N. Tolstoj* [1910], in *Sull'arte e la letteratura*, Edizioni Progress, Mosca 1977, p. 115 (= *Opere complete*, cit., XVI, p. 301).
[18] MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, cit., pp. 101-2, 105, 117.

delle conquiste di Chaplin va perduta: non l'esigenza di misurarsi con i problemi del "grande mondo", sottoponendo scelte e assunzioni di responsabilità individuali alla prova della storia; non la capacità di guardare alla storia in prospettiva, secondo un fine *ad quem*; e neanche lo sforzo per congiungere in un tutto – artisticamente configurato – il destino dell'individuo con quello della società. Attraverso la congerie dei personaggi, dei tipi, vengono messe in campo con vigore, per via indiretta, le forze storiche essenziali che giacciono al fondo del movimento e dei conflitti della realtà sociale. L'individualismo (critico) del *Verdoux* qui è, già in partenza, escluso. La vicenda di re Shahdov comincia, in un certo senso, proprio là dove quella di Verdoux giungeva: dalla constatazione del fallimento dell'intraprendenza individualistica, della impossibilità per l'individuo di costruirsi nel capitalismo una vita umana. In Shahdov stesso verrebbe persino spontaneo di vedere solo una sorta di Verdoux riuscito, che, in virtù della sua posizione privilegiata di sovrano, abbia lavorato all'ingrosso anziché al dettaglio, e che poi sfugga a una "orribile rivoluzione" portando con sé in America tutto il danaro accumulato, il tesoro dello Stato ("il malloppo", lo chiama non a caso un giornalista), se non fosse che egli è, per definizione un re "buono", un'"ombra" di re (e di uomo), un individuo imbelle, troppo ingenuo e all'antica perché i suoi progetti – l'uso dell'energia atomica a fini pacifici – abbiano successo; non appena giunto a New York, viene infatti derubato del "malloppo" dal suo primo ministro.

A decidere della natura del conflitto è, di nuovo, la posizione dell'individuo nei confronti della società. Ma, mentre nel conflitto portato in primo piano dal *Verdoux* prevale il punto di vista soggettivo dello smascheramento delle contraddizioni capitalistiche, ora Chaplin si è già elevato, con *Luci della ribalta*, a quella superiore oggettività nella quale il soggettivo trova posto solo come momento di un complesso articolato. Si osservino le relazioni di Shahdov con gli altri personaggi anche secondari (la regina, l'ambasciatore, i giornalisti ecc.) e con il mondo che lo circonda. Transfuga dall'Estrovia, immaginario paese europeo in rivoluzione (una rivoluzione grottesca, vista evidentemente con i suoi occhi di sovrano spodestato), egli giunge in America animato da grandi attese e grandi speranze, che si tramutano per altro presto in cocenti delusioni. Dell'America lo spettatore viene a conoscere solo quanto via via, soggettivamente, conosce Shahdov. Ora essa gli si rivela non come la terra della libertà, ma come uno "strano mondo" in cui imperano altri valori, caos, sospetto, violenza, isterismo collettivo, indifferenza o disprezzo per l'uomo, prepotere del danaro e dei mezzi di comunicazione di massa.

Questa satira degli aspetti disumani e mostruosi della vita in una metropoli tentacolare come New York occupa, nel film, un buon tratto della prima parte. Poi, nella seconda, il tono satirico cede il posto alla denuncia. Re Shahdov cade vittima degli intrighi e delle manipolazioni della vita americana. Una giornalista riesce a sfruttarne il prestigio a fini pubblicitari; dimentico dei suoi propositi pacifisti, il re "buono" si fa inghiottire dai meccanismi capitalistici e lascia che la sua immagine, reclamizzata dagli schermi televisivi, lo renda di colpo "l'eroe più popolare d'America". Frattanto, a causa della protezione che egli offre a Rupert, un ragazzo sui cui genitori pende l'accusa di avere svolto attività antiamericane, viene lui stesso denunciato e citato a comparire dinnanzi alla Commissione senatoriale di inchiesta. Mentre Rupert, per salvare i genitori, cede al ricatto e si trasforma in delatore, re Shahdov, scagionato, decide di lasciare gli Stati Uniti e di rientrare in Europa. Le parole che pronuncia partendo – a conclusione di una esperienza soggettivamente fallimentare ma non certo inutile – sono parole di speranza, di augurio che le "esagerazioni" finiscano e che le "difficoltà" cui accenna l'insegnante di Rupert possano superarsi: "Me lo auguro, Sire", gli dice l'insegnante. E Shahdov: "Ce lo auguriamo tutti, prima o poi andrà meglio".

C'è dunque piena continuità di Chaplin con le esperienze del passato. Se da un lato, come ideologo e come uomo, egli resta fedele alle sue proprie inclinazioni, alla difesa del buon senso, della tolleranza, della democrazia, e, non meno che in *Monsieur Verdoux* e *Luci della ribalta*, rievoca anche soggettivamente le esperienze del passato, con la nostalgia che le accompagna, dall'altro, come artista, riequilibra il peso di queste rievocazioni e inclinazioni nostalgiche assegnando loro di volta in volta il giusto posto nel quadro dello sviluppo storico-oggettivo della società. Questo

ricercato arcaismo, questo apparente passatismo nostalgico trovano non per nulla riscontro anche sul piano del linguaggio. Il linguaggio di *Un re a New York* ubbidisce alle esigenze di una calma discorsività, di una cadenza ritmica distesa, allentata, dai tempi protratti, volutamente priva di sintesi e di ellissi; per certi versi, si vorrebbe dire, arieggiante quasi le convenzioni teatrali, come appare anche dall'impiego di molti degli espedienti e artifici propri di esse (continui ingressi e uscite dei personaggi dalla scena, provenienza di notizie dall'esterno, recapito di lettere o telegrammi, squilli di telefono ecc.). Basti osservare la tonalità che conferisce all'insieme il materiale umano e scenografico utilizzato da Chaplin: le figure del protagonista e dei comprimari, della regina, dell'ambasciatore, del direttore e dei camerieri dell'albergo, nonché le scenografie, l'arredamento degli interni, i costumi, le luci opache o smorzate di cui si serve Georges Périnal (il grande operatore proveniente dalla scuola di Clair), – tutto ci riconsegna l'immagine di una società arcaica, compassata, superata, di un mondo e un gusto desueti. Non è chi non scorga, anche da questo lato, la continuità formale con *Monsieur Verdoux*; ma conseguenze formali non minori e non meno significative, a riguardo del problema della continuità, potrebbero indicarsi con *Luci della ribalta*: dominando in entrambi formalmente la stessa vena di commossa e lungimirante comprensione – nostalgica solo in apparenza – verso il passato che muore.

Se poi squilibri e disarmonie di composizione sono in *Un re a New York* maggiormente avvertibili che nei due capolavori precedenti, se non sempre lì la forma adegua la complessità del conflitto rappresentato, intatta resta la sostanza del giudizio circa i grandi risultati conseguiti dall'arte di Chaplin in generale. La grandezza della sua arte sta in stretto rapporto con la profondità del suo realismo. Dicano pure quello che vogliono mitologi, spiritualisti, idealisti, strutturalisti, formalisti di ogni risma: Chaplin si ricollega e si apparenta alle migliori tradizioni realistiche della cultura mondiale, e dei migliori rappresentanti del realismo, in ogni campo, ha le doti e la statura.

XVII

IL CINEMA DEI PAESI SOCIALISTI

Problemi tutt'affatto peculiari presenta nel dopoguerra il cinema del campo socialista. Generato dal medesimo processo storico che dà vita e spirito al cinema in Occidente, la vittoria sul fascismo, esso batte però una via sua propria, rigidamente autonoma, senza alcun punto di contatto con l'Occidente né, se si prescinde dall'Unione sovietica (un caso da esaminare a parte), con le tradizioni filmiche nazionali, che esso spazza via d'un colpo, rinnovandole *ab imis fundamentis*. Sia i motivi di questa così netta differenziazione, sia i criteri per la sua intelligenza e la sua analisi si cercherebbero invano nel cinema stesso; essi vanno tratti dal di fuori, dalla storia reale, a prova, una volta ancora, di come e quanto il cinema ne vada sistematicamente a rimorchio.

1. *Preliminari al dopoguerra nell'Europa socialista.*

All'indomani della fine della guerra, la questione decisiva di quei paesi dell'Europa centro-orientale che, secondo gli accordi di Jalta, gravitano nell'area di influenza sovietica diviene, per la prima volta nella loro storia, la prospettiva della transizione al socialismo. Va messo subito in rilievo, e con grande evidenza, il termine 'prospettiva'. Degli Stati nuovi che vi si vengono via via creando (in mezzo a contrasti profondi, in forme non sempre limpide), solo l'Albania e la Jugoslavia giungono al socialismo tramite un processo interno, con la lotta di liberazione antifascista, con la guerra civile (così come, fuori d'Europa, la Cina con la "lunga marcia"). Nessun altro di essi vi arriva così; né essi sor-

Slatan Dudow, *Stärker als die Nacht* (Più forte della notte, 1954).

gono già originariamente come socialisti, bensì come società di "nuova democrazia", come repubbliche democratiche a guida socialista. Lo illustra molto bene Lukács, cittadino di una di queste nuove democrazie, l'Ungheria, nella conferenza tenuta a Milano il 20 dicembre 1947, dunque coeva al processo di trasformazione in corso:

> Quasi dappertutto in Europa si tende a una nuova forma di democrazia [...], cioè a una democrazia che non sia appannaggio di "duecento famiglie", ma che offra al popolo dei lavoratori la possibilità di costituire una società nella quale permanga la proprietà privata capitalistica, benché sottomessa a vincoli, controlli ecc., ma dove tuttavia gli interessi vitali materiali e culturali del popolo siano predominanti e decisivi[1].

Siamo qui insomma non a un traguardo, al traguardo del socialismo, ma solo nel bel mezzo del cammino che ci si immagina vi possa condurre ("trasformazione democratica", nella formula di Lukács). Ciò in quanto le condizioni economiche oggettive per l'instaurazione di una società compiutamente socialista vi mancano ancora; né esse – dato il carattere non autoctono del socialismo, importato dall'esterno – vi si producono a pieno in seguito. Prospettiva significa dunque sostanzialmente questo: che, in vista della transizione, le società di nuova democrazia, a economia non socialista, debbono sforzarsi di far tesoro delle esperienze del socialismo storico innescate dalla rivoluzione d'Ottobre, studiando quali fasi e forme di esse si prestino meglio alla assimilazione e alla messa a frutto entro l'alveo del nuovo modello democratico in costruzione; e come questo nuovo modello possa configurarsi in pari tempo da via nuova, *sui generis*, al socialismo.

Già solo con il delinearsi della possibilità di una prospettiva di questo genere viene in luce l'immenso significato mondiale degli influssi della rivoluzione d'Ottobre. Tutta una serie di conseguenze inedite si profilano in campo economico e politico. Ri-

[1] Cito, qui e in seguito, da G. LUKÁCS, *Les tâches de la philosophie marxiste dans la nouvelle démocratie*, «Studi filosofici», 1948, n. 1, pp. 3-33.

spetto agli slogan democratici anche i più avanzati vigenti in Occidente, come quello di "democrazia progressiva", la nuova democrazia dei paesi europei centro-orientali si connota per il tratto di non essere già più democrazia borghese. La novità di principio messa a tema comporta e impone intanto la rottura con le remore ideologiche e le forme astratte della democrazia borghese prebellica, secondo le critiche già rivolte a essa dal Lenin di *Stato e rivoluzione*. Come richiede il marxismo, come insegna Lenin, nulla di ciò che presenta la democrazia solo formale, quale che essa sia, ha un valore intrinseco. Perché lo acquisti, bisogna che essa – pur salvaguardando ancora la sua struttura sociale di fondo – si avvii, in prospettiva, sulla strada del socialismo.

> Se vediamo oggi davanti a noi – dice il Lukács del 1947 – un cammino verso il socialismo, nuovo, più lento, e che forse esige meno sacrifici, lo possiamo seguire e percorrere soltanto se lo misuriamo di continuo con il compasso della critica di Lenin. Una tale critica costituisce la distruzione più completa di quell'idolatria politico-economica che oggi domina ancora la mentalità comune e persino il pensiero filosofico.

Questo, per l'appunto, è il compito ideologico del marxismo:

> La filosofia marxista può avere un'utilità di importanza primaria per la chiarificazione metodica di questi problemi politici. Essa deve far metodologicamente trionfare la superiorità del contenuto sulla forma, cioè a dire, attualmente e praticamente, la priorità del contenuto politico-sociale rispetto alla forma giuridica.

Ovvio che non si tratta di direttive valide solo per la sfera strutturale. Uno dei compiti più importanti di fronte a cui si trova l'economia di piano nelle condizioni della nuova democrazia è quello di promuovere, insieme con la struttura, la cultura e l'arte a essa corrispondenti. «Una società nuova elabora sempre una nuova cultura», ricorda Lukács: dove naturalmente il nuovo non esclude e non cancella la grande eredità culturale del passato, sempre rivendicata dall'insegnamento di Lenin. Se da «punto centrale del problema educativo della nuova democrazia» fa ora «il risveglio nel popolo lavoratore della coscienza della sua posizione sociale» (mai operante prima, in alcuna forma, durante il dominio capitalistico), è impossibile che arte e cultura non vengano investite anch'esse dalla trasformazione. Lo sradicamento del fascismo, la riacquistata indipendenza, l'avvento di forme sociali di vita alternative alimentano ovunque un clima di grandi speranze. Come in politica, ci si attendono possibilità inedite anche per gli sviluppi democratici della cultura. L'innalzarsi della piattaforma dei princìpi di struttura favorisce la tendenza al superamento di tutte le chiusure dell'individualismo borghese, in quanto «individualismo zoologico», non ancora compiutamente umano. Bisogna che l'uomo valga più che non come semplice atomo privato. Lo slogan su cui si impianta il disegno costruttivo della nuova democrazia suona: avanzamento oltre la sfera del privato, coinvolgimento attivo dell'uomo nella vita pubblica. Tanto più l'uomo perviene alla completezza della sua essenza reale, quanto più la libertà si afferma per lui come fatto sociale: non cioè a mero titolo di separatezza, di difesa individuale o di vincolo proprietario (secondo i dettami della tradizione giuridica liberale, da Kant in poi), ma come sostegno attivo alla libertà degli altri, alla libertà di tutti.

> Si noti bene – fa osservare ancora Lukács – che la vera democrazia si esprime, e proprio in questo consiste il suo contrasto essenziale con la democrazia formale, tramite il fatto che essa tende a congiungere nel modo più intenso e plurilaterale possibile l'attività di ogni uomo con la vita pubblica. La vera, la nuova democrazia crea dappertutto dei nessi effettivi e dialettici tra la vita pubblica e la vita privata.

Solo in una cultura così intesa, poggiante su questi valori, l'individuo trascende realmente oltre se stesso, verso il genere umano. Ora nel dopoguerra a Lukács sembrano darsi le condizioni più opportune perché ciò si realizzi. Egli dice:

> La lotta per l'avvento dell'uomo integrale è un'antica parola d'ordine della democrazia rivoluzionaria, e questa parola d'ordine può essere oggi rinnovata in circostanze che sono incomparabilmente più favorevoli alla sua realizzazione di qualsiasi altra circostanza del passato, benché la sua realizzazione totale non possa venire che dal

> socialismo. Ma si deve comprendere e mettere in evidenza, proprio di fronte all'ideologia borghese, che senza una partecipazione attiva alla vita pubblica l'uomo non sarà mai integralmente realizzato.

E ancora, poco più sotto:

> Il risveglio della coscienza individuale entro la vita collettiva incosciente fu un progresso enorme della storia. Oggi noi viviamo a un grado qualitativamente più alto dello stesso processo: il risveglio della coscienza del genere umano nell'individuo [...]. Già da un certo tempo si è prodotta una certa umanizzazione dell'individuo, ma la coscienza del rapporto con il destino del genere umano affiora oggi per la prima volta nella coscienza di classe del proletariato. Umanizzare la coscienza nazionale in opposizione con l'imperialismo che alimenta l'individualismo zoologico delle nazioni, ecco il grande problema attuale.

Sono queste, ritengo, le premesse muovendo dalle quali va esaminato e valutato il dopoguerra del cinema del campo socialista. Il cinema fa parte integrante della nuova cultura in via di costruzione, nel senso che se ne porta dietro i grandi slanci di rinnovamento, le speranze e anche le illusioni. Lo connota anzitutto, in generale, la sua base popolare. Con l'avvio del processo di transizione al socialismo sorge per la prima volta la possibilità, in tutte le cinematografie di cui si tratta (bulgara, romena, ungherese, polacca, cecoslovacca, tedesco-democratica), che al centro della rappresentazione filmica venga spinta una nuova classe, che il cinema faccia suoi, come centrali, i problemi del popolo e del mondo del lavoro. La svolta determinatasi nella società ne investe e ne altera tutto l'impianto, sia strutturale che culturale. Se, per ovvie ragioni storiche, la struttura produttiva e organizzativa del cinema sovietico sta fondamentalmente in linea di continuità con l'anteguerra, la discontinuità più netta caratterizza ogni aspetto delle cinematografie dei paesi europei a nuova democrazia, dove il presente, animato da ideali di rinnovamento democratico, si erge espressamente e polemicamente, in tutta la sua forza, contro la pseudodemocrazia o il filofascismo del passato. La guerra fa da spartiacque tra il prima e il poi, anche dal punto di vista qualitativo. Prima della svolta, la storia della maggioranza di queste cinematografie appare gracile all'estremo; prospettive di rilancio si danno loro soltanto dopo, nel quadro della metamorfosi della società che si determina con la svolta.

In secondo luogo, a fianco della connotazione popolare, prende nuovo spicco e carattere la connotazione nazionale, anch'essa conculcata a lungo dal dominio di classe delle sfere dirigenti borghesi di ciascun paese, poco inclini, anzi in genere ostili per principio, alla valorizzazione delle rispettive tradizioni democratiche. Si intende da sé, credo, senza bisogno di commenti, come il campo socialista non costituisca né possa venir trattato alla stregua di un *unum atque idem*, di una unità indifferenziata; e come non uniformi si presentino di conseguenza, nei diversi paesi, i problemi della fase di transizione della cultura e dell'arte (cinema incluso). Le comuni basi sociali, le comuni prospettive di sviluppo debbono fare i conti nella cultura (e nel cinema) con tradizioni, abitudini, idee, costumi ecc. storicamente consolidati, cioè appunto con il retroterra della questione nazionale. In opposizione allo sciovinismo prebellico, talora confinante con la deriva fascista (Romania, Bulgaria, Ungheria), 'nazionalità' esprime qui l'ideale di un rilancio del bagaglio di interessi, sia economici che culturali, legati alla vita dei popoli, alle loro radici storiche rispettive, alle loro peculiarità di sviluppo, come tali diverse tra popolo e popolo; e ciò in modo che i valori delle singole tradizioni trovino finalmente libero corso di sviluppo, si concretizzino dal punto di vista sociale, secondo la tendenza del rinnovamento in corso, e portino così alla fioritura di culture nazionali democratiche davvero indipendenti.

Questo era precisamente – lo si ricorderà – l'auspicio espresso da Lukács nel 1947, uno dei punti chiave delle speranze di cui egli parlava in forma di programma, di prospettiva. Che alle speranze non abbiano tenuto dietro, se non solo in parte o per breve tempo, realizzazioni concrete, che l'auspicio sia stato disatteso, la prospettiva contraddetta, è quanto verrà scontando in prosieguo la politica culturale dei paesi del campo socialista, con riflessi anche sul cinema. Sia l'avvento al potere di governi guidati dal partito comunista (quindi il brusco mutamento di direzione politica e organizzazione della società), sia le tensioni degli anni della "guerra fredda" non favoriscono il rilancio sperato.

Dal socialismo si incorre nel torto di dimenticare troppo presto la relatività, la condizionatezza e i limiti storici del punto di partenza, che cioè Jalta sancisce solo lo stato contingente dei fatti, una divisione artificiosa, senza corrispondenza nel reale. Violando un principio elementare del marxismo, sulla falsariga di quanto avviene frattanto nella Unione sovietica con lo stalinismo, si crede di poter sopperire con il pathos soggettivo, con l'astratta prospettiva rivoluzionaria, alla malformazione strutturale della base: un errore che Lenin non avrebbe mai commesso. E poiché in politica gli errori si pagano, i risultati si vedono presto: direzione dall'alto (nel senso di uno sganciamento degli organi direttivi dalla base, cioè il contrario della partecipazione pubblica auspicata), confusione tra partito e Stato, burocratismo soffocante, uso improprio di metodi amministrativi nella sfera della cultura, guai e guasti di una politica culturale non di rado sciagurata, e soprattutto assenza a ogni livello di democrazia – intendo, di autentica democrazia socialista.

Qui ci interessa naturalmente solo la politica culturale. Guai e guasti di essa fanno sì che il cinema ne risenta altrettanto. All'effervescenza e allo spirito critico degli inizi subentra poco per volta un processo involutivo, una fase di stagnazione, spesso del tutto indistinguibile da quella parallela dello stalinismo: sebbene certo neanche qui si debba fare di tutta l'erba un fascio, poiché ciò non accade ovunque (non, a esempio, nell'Ungheria di Kádár) e, se e quando accade, non accade ovunque uniformemente, a schema unico. D'altronde "cinema socialista" è locuzione indeterminata, che abbraccia un campo troppo esteso, da restringere a dovere, secondo rigorosi criteri e princìpi selettivi; di esso non tutto merita di venir sondato con la stessa attenzione né di venir sbalzato con lo stesso risalto. Oltre alla cinematografia sovietica (non priva, tra il ciarpame, di felici eccezioni), le due cinematografie più significative del campo socialista postbellico sono, nella prima fase, quella della Repubblica democratica tedesca e, nella seconda, quella della Ungheria del periodo kadariano, entrambe esaminate qui di seguito.

L'essenziale è però intanto – ripeto e sottolineo – che si abbiano molto ben chiare le premesse alla luce delle quali valutare il cinema socialista in generale. I suoi spesso fecondi risultati, come i

suoi limiti e i suoi fallimenti, stanno in funzione delle categorie che sono venuto evocando sopra: prospettiva, transizione, base popolare, differenziazione nazionale, rinnovato umanesimo, democrazia concretizzata in senso sociale, legame del privato con il pubblico, dell'individuale con l'universale, e, dove l'ambito di ciò che è pubblico deborda, pretendendo di invadere dall'esterno la sfera creativa, disturbandola, anche gli impacci di un burocratismo censorio ottuso e soffocante. Quest'ultimo non può e non deve cancellare il resto. La storia appare in realtà, cinematograficamente parlando, e sempre parlandone in riferimento al cinema europeo orientale, tutt'altra da come per ignoranza o conformismo oggi la si spaccia, nutrita di ben altri, assai più corposi valori. Non un comunista o un filocomunista ideologicamente interessato, ma un insospettabile studioso americano docente alla Indiana University della Pennsylvania, Thomas J. Slater, ha ritenuto di dover tacciare di "ipocrisia" il disinteresse mostrato per decenni dalla stampa occidentale verso il cinema dei paesi dell'Est, giustificando la messa in cantiere di un informato manuale collettaneo sul tema proprio con l'argomento che «i risultati ottenuti sotto lo stalinismo e i regimi a esso succeduti non sono stati solo dei successi cinematografici, ma anche trionfi dello spirito umano che hanno ricevuto troppo scarso riconoscimento», o che comunque non sono stati ancora vagliati con tutta «l'attenzione che meritano»[2]. E sembra davvero difficile dargli torto: socialmente, civilmente, umanamente e talora anche artisticamente il cinema est-europeo è stato, nei suoi esiti migliori, all'altezza delle migliori tradizioni del cinema mondiale.

2. *L'antifascismo della Repubblica democratica tedesca.*

Quei conti con il passato nazista che a occidente la Germania dell'era di Adenauer non sa e non vuole fare li fa invece subito, e molto a fondo, la Repubblica democratica tedesca. Il cinema interviene come componente efficace e responsabile di questo

[2] *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*, ed. by Th. J. Slater, Greenwood Press, New York-Westport-London 1992, pp. VIII-IX.

processo di chiarificazione. La sua vitalità risalta tanto più quanto più messa a confronto con il pauroso conformismo del cinema tedesco federale. Anche la qualità della sua produzione, affidata alla Defa, il cui "film studio" viene ufficialmente fondato nel maggio del 1946, dietro licenza sovietica, svetta di gran lunga al di sopra di quella, smarrita, sbandata, conformistica, della consorella occidentale; al cinema viene qui fin da principio «posto il compito di operare nel senso coscientemente formativo di un nuovo [...] ordinamento democratico antifascista»[3]. Una lunga teoria di film di buon livello, taluni di livello elevato, specificamente incentrati sul tema dell'antifascismo, si viene snodando già a partire dall'immediato dopoguerra.

Mi limito a un elenco succinto, senza menzione dei tanti altri casi minori. Wolfgang Staudte, formatosi nella cerchia teatrale weimariana di Max Reinhardt e Erwin Piscator, con taluni film realizzati durante la sua parentesi di lavoro alla Defa, in specie *Die Mörder sind unter uns* (Gli assassini sono tra noi, 1946), *Rotation* (1949: dove il titolo giuoca con il doppio significato della

[3] Cfr. le *Entwicklungslinien* di H. KERSTEN in *Film in der DDR* («Reihe Film 13»), Hanser, München-Wien 1977, p. 9. Per chi voglia informarsi sull'attività della Defa, prima e dopo la fondazione della DDR (1949), esistono ormai numerosi testi che ne illustrano dettagliatamente fasi e vicende. Qui si farà conto soprattutto dei seguenti: *Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen-Beispiele-Tendenzen*, hrsg. von K. Rülicke-Weiler/W. Weiß, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1979; *DEFA-Spielfilm. Regisseure und ihre Kritiker*, hrsg. von R. Richter, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1981; J. ROOF, *East Germany*, in *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*, cit., pp. 275-307; *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, hrsg. von R. Schenk, Henschel Verlag, Berlin 1994; D. KANNAPIN, *Antifaschismus in Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945-1955/56*, PapyRossa, Köln 1997, e *Gibt es eine spezifische DEFA-Ästhetik? Anmerkungen zum Wandel der künstlerischen Formen im DEFA-Spielfilm*, in *apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, hrsg. von R. Schenk/E. Richter, Das Neue Berlin, Berlin 2000, pp. 142-6; *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, ed. by S. Allan/J. Sandford, Berghahn Books, New York-Oxford 1999; F.B. HABEL, *Das grosse Lexicon der DEFA-Spielfilme*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 2000; *Der geteilte Himmel. Höhepunkte der DEFA-Kinos 1946-1992*, hrsg. von H. Pflügl/R. Fritz, 2 voll., Wien-Berlin 2001; *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA-Film*, ed. by B. Byg/B. Moore, American Institute for Contemporary German Studies (The Johns Hopkins University), Washington D.C. 2002; D. BERGHAHN, *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*, Manchester University Press, Manchester 2005.

parola, "rotativa" ma anche "avvicendamento") e *Der Untertan* (Il suddito, 1951, dal romanzo di Heinrich Mann)[4]; Kurt Maetzig, cofondatore della Defa, direttore della Scuola superiore di cinematografia di Potsdam-Babelsberg, membro ordinario della Accademia delle arti, responsabile di primo piano, sino alla fine, della politica cinematografica nazionale, con film come *Ehe im Schatten* (Matrimonio all'ombra, 1947: rievocazione di un episodio della tragedia ebraica sotto il nazismo), *Die Buntkarierten* (Donne in quadrettato variopinto, 1948-49: cronaca di una famiglia operaia nel corso di tre generazioni, dal 1884 alla seconda guerra mondiale), *Der Rat der Götter* (Il consiglio degli dei, 1950: sulla responsabilità dei grandi gruppi monopolistici tedeschi nel sostegno prestato al nazismo), *Ernst Thälmann* (1954-55: biografia in due parti del segretario del Partito comunista tedesco, assassinato in carcere dai nazisti); Slatan Dudow, l'autore di *Kuhle Wampe*, che nel dopoguerra realizza, tra altri film di rilievo, *Stärker als die Nacht* (Più forte della notte, 1954: prima raffigurazione del nazismo dal punto di vista della resistenza comunista interna); e inoltre, con i suoi titoli più dichiaratamente antifascisti, *Lissy* (1957), *Sterne* (La stella di David, 1959), *Professor Mamlock* (1961), Konrad Wolf, figlio del noto drammaturgo Friedrich (già collaboratore di Maetzig per *Il consiglio degli dei* e autore del dramma *Professor Mamlock*, donde viene il film omonimo), cresciuto con lui a Mosca e, dopo il rientro in patria, assurto a posizioni di grande influenza e prestigio come presidente della Accademia delle arti[5], – tutti costoro operano lasciando una impronta indelebile sul cinema europeo di quegli anni. Taluni dei loro film sono tra le denunce più forti e coraggiose del dopoguerra, lavori che nessun antifascista, nessun vero democratico può mettere da canto con noncuranza.

[4] Per la giustificazione dell'inserimento tra i film antifascisti di quest'ultimo film, le cui vicende si svolgono tra la fine del secolo XIX e i primi anni del Novecento, cfr. KANNAPIN, *Antifaschismus*, cit., pp. 146 sgg.

[5] Ancora durante lo svolgimento delle funzioni di questa carica Wolf avrà occasione di rievocare la profonda impressione ricevuta a Mosca, adolescente, dai film di Romm e Jutkevič degli anni '30 (*Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik*, hrsg. von D. Heinze/L. Hoffmann, Dietz Verlag, Berlin 1985, p. 293).

A una scorsa della storiografia sul tema non sembra per altro questo l'orientamento critico dominante. Certo negli ultimi anni si sono compiuti parecchi passi avanti a livello sia documentativo che informativo; sono entrati in circolazione materiali inediti, si sono venuti moltiplicando le ricerche e gli studi. Ma criticamente permangono, nel più dei casi, pregiudizi e sospetti, la tendenza a una sorta di denigrazione ideologica preconcetta, non molto diversa da quella usuale a Occidente durante gli anni della "guerra fredda". Equivoche sono anche le esortazioni 'conciliative' della critica apparentemente meglio disposta. Quel progetto di «storia integrativa del cinema tedesco postbellico» suggerito da un fascicolo della rivista «New German Critique»[6], progetto che piace tanto agli esponenti della *new film history* (Thomas Elsaesser, Michael Wedel), non ha basi storiografiche serie e va nettamente respinto. Esso si fonda sull'ideale di una politica di riconciliazione teorizzata a posteriori, «allo scopo di parlare delle passate cinematografie tedesche dell'Est e dell'Ovest senza ricadere su posizioni ideologiche prefissate e senza mettere in primo piano i differenti interessi politici»[7]: come se fossero 'riconciliabili', storicamente parlando, l'ideologia socialista di un campo con quella liberal-capitalistica dell'altro; come se i loro diversi 'interessi' non significassero anche, e portassero a, cinematografie irrimediabilmente diverse. Lo comprende subito bene un intelligente critico coevo, Karl-Eduard von Schnitzler, allorché, recensendo *Lissy* per il «Filmspiegel» nel 1957[8], sottolinea come tanto più rilievo acquistino i destini che il film illumina, se li si interpreta in guisa di «ammonimento e lezione» (*Warnung und Lehre*) rivolti alla Germania federale.

Non è naturalmente senza un profondo legame con la nascita, la giustificazione e la ragion d'essere del nuovo Stato che l'antifascismo passa a tema portante del cinema tedesco-orientale.

[6] Mi riferisco al fascicolo sull'*East German Cinema* di «New German Critique», n. 82, 2001.

[7] T. ELSAESSER/M. WEDEL, *Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf*, «New German Critique», n. 82, 2001, pp. 7, 23.

[8] Cito da K.E. VON SCHNITZLER, *Meine Filmkritiken 1955-1960. Eine Auswahl*, Nordost-Verlag, Berlin 1999, p. 34.

All'indomani della guerra, da linee guida della politica del Partito comunista tedesco fanno dapprima i due capisaldi cui si richiama il titolo di uno studio di Michael Klein, cioè «democrazia antifascista» e «battaglia nazionale di liberazione»[9]. Già nel 1945 la questione della democrazia è posta all'ordine del giorno. Passi concreti in questa direzione vengono poi fatti con la riorganizzazione del settore orientale, la creazione della Repubblica democratica e lo stabilimento del suo programma operativo: consolidamento dello Stato, rinnovo massiccio dei quadri direttivi, disegno di un fronte nazionale per la pace, slogan della "via tedesca al socialismo", battaglia antimperialistica rivolta, insieme, contro gli Stati Uniti e contro il servilismo filoamericano di Adenauer.

Lungi dunque dal costituire solo un paravento o una escrescenza ideologica di comodo, l'antifascismo fa da chiave per la comprensione del presente; esso forma una componente organica del processo di democratizzazione in corso nel paese. La Germania si trova ora a un punto cruciale di svolta della sua storia, giacché, dopo la catastrofe nazista, ne va del destino del popolo tedesco tutto quanto, del futuro dei suoi rapporti di vita. Comprensibile ci sia nel popolo l'attesa di una vita nuova, di quello sviluppo democratico della società rimasto da sempre in difetto nella storia tedesca. Con il romanzo *Die Aula* (1965), da un cui adattamento teatrale il tedesco-occidentale Horst Flick trarrà più tardi spunto per il film televisivo omonimo (1983), Hermann Kant rievoca con grande vigore le speranze, gli slanci, le sollecitazioni ideali, che presso la gioventù studentesca e operaia animano la fase iniziale della costruzione della nuova democrazia. Singolarmente indicativo, come nel già citato fascicolo di «New German Critique» non può fare a meno di rilevare anche una certo poco benevola studiosa dei film Defa, Katie Trumpener, è che lo stesso

[9] M. KLEIN, *Antifaschistische Demokratie und nationaler Befreiungskampf*, Veronika Körner, Berlin 1986 (ne utilizzo le pp. 20, 89-90, 108-9, 214). Cfr. anche i saggi raccolti in *Die DDR in der Übergangsperiode. Studien zur Vorgeschichte und Geschichte der DDR, 1945-1961*, hrsg. von R. Badstübner/H. Heitzer, Akademie Verlag, Berlin 1979; e P. MAJOR, *The Death of the KPD: Communism and Anti-Communism in West Germany*, Clarendon Press, Oxford 1997, pp. 75 sgg.

> Kant sottolinea l'importanza del cinema nella e per la classe operaia alla fine degli anni '40. Ancora intimiditi dalla educazione superiore e solo all'inizio del processo di comprensione che sono *loro*, i lavoratori, a governare la Germania, essi acquistano coraggio immaginandosi come i rivoluzionari eroici dello schermo, che prendono d'assalto i bastioni del privilegio borghese. Il cinema sovietico fornisce loro nuovi modelli di comportamento, nuovi orizzonti di speranza [10].

Cito solo un caso concreto di messaggio in tal senso da parte sovietica. Che con il dopoguerra possa arridere alla Germania, per la prima volta nella sua storia, un futuro autenticamente democratico è l'auspicio su cui il sovietico Grigorij Aleksandrov (già guida, al VGIK di Mosca, dell'apprendistato filmico di Konrad Wolf) impianta e chiude il suo *Vstreča na El'be* (Incontro sull'Elba, 1949), ambientato durante gli ultimi giorni della guerra, al momento dell'incontro in Germania delle truppe dell'armata rossa con l'esercito americano, e uscito l'anno stesso della fondazione della Repubblica democratica tedesca.

Ora proprio questo è il nucleo del compatto sostrato storico-sociale esibito dai film Defa della prima fase. Come ricordavo in apertura, loro tema comune, anche se non unico, è la resa dei conti con il passato nazista. Da diversi punti di vista, essi perseguono tutti l'obbiettivo di «mettere in luce le cause reali della catastrofe tedesca». Nessuna cinematografia esprime con più potenza di quella della Germania democratica non solo la ferma ripulsa e la condanna senza appello della barbarie del fascismo, ma anche il bisogno di venire a capo delle ragioni profonde, dei torbidi intrecci di interessi, che, fomentandola, la hanno resa possibile. Dudow, Maetzig, Wolf si interrogano sia sul perché della tragedia fascista, sia sul come del confronto del popolo con essa: come accade che il fascismo faccia presa sull'individuo medio? come questi subisce o reagisce, quali vie gli si aprono per resistere? In negativo i loro film denunciano la passività, l'acquiescenza, talora anche la collusione del tedesco medio con la

[10] K. TRUMPENER, *Old Movies: Cinema as Palimpsest in GDR Fiction*, «New German Critique», n. 82, 2001, p. 49.

dittatura; l'indifferenza che si trasforma in complicità indiretta; la cedevolezza degli animi, anche i più rispettabili, verso le lusinghe della propaganda; la responsabilità di quei ceti piccolo-borghesi, che piegano la testa di fronte ai soprusi, barattando la libertà con la tranquillità privata e la sicurezza economica; per non dire della denuncia che nel *Consiglio degli dei* Maetzig sposta, con piglio non comune, sulla responsabilità delle classi dirigenti a livello internazionale.

In positivo si tratta invece della resistenza interna al nazismo. Se la Lissy dell'omonimo film di Wolf si allontana nel finale per la sua strada già consapevole degli errori di valutazione commessi, decisa a non ricadervi, ma senza sapere ancora come, l'operaio tipografo di *Rotation*, il sergente Walter di *Sterne*, il professor Mamlock scelgono la strada della militanza. Da tessuto specifico dei loro drammi non fa tuttavia l'ideologia, ma l'ambito dei sentimenti; i registi si soffermano a mostrare come, tramite essi, nello scontro con il fascismo venga mutando il destino di vita dell'uomo medio. Con *Professor Mamlock* Wolf porta al culmine il nucleo ideologico di questa impostazione. Qui è ciò che il protagonista esperimenta come individuo la cartina di tornasole del suo proprio destino di vita. Certo per lui la svolta sopraggiunge troppo tardi; troppo tardi egli si accorge che la non resistenza, la fiducia nella solidità dei valori della tradizione (sia dei valori fondati sui rapporti di classe borghesi, sia di quelli della cultura umanistica), nello scontro con il fascismo equivalgono a una resa. La svolta della sua vita non può più essere altro che un assenso alle scelte già compiute dal figlio Rolf, militante comunista.

Gli esempi naturalmente non li si è fatti a caso. Dudow, Maetzig, Wolf sono nomi significativi. Per comune attestazione della storiografia (compresi gli studi qui citati) sono proprio essi che danno tono agli anni migliori della Defa, che ne alimentano o ne rispecchiano il clima in forme artisticamente conseguenti. Vale per tutti loro quanto Aristarco ha occasione di scrivere per gli autori di *Più forte della notte*, Dudow e i suoi sceneristi Kurt e Jeanne Stern (membri essi stessi del movimento tedesco di resistenza al nazismo): che cioè «il loro esame di coscienza, – la loro confessione, l'autocritica – non si interrompe

per deliberati silenzi sui rapporti del processo storico, e guarda a una riforma democratica dell'intera struttura economica della Germania guglielmina e hitleriana»[11]. Mentre passano nelle sequenze del film, sintetizzati dalle vicende di una famiglia operaia e sottolineati da visioni della Germania, dieci anni di storia tedesca, risuona a più riprese fuori campo la parola *Deutschland*, la stessa la cui eco insistita, tragica, profonda, risuona in *Lissy* alle orecchie della protagonista, nel momento della svolta decisiva della sua vita: quando, colpita negli affetti (l'omicidio del fratello da parte dei nazisti, che ne imputano la morte ai 'rossi'), resasi conto della ignominia del suo destino (di moglie di un impiegato divenuto nazista per bisogno), volta risolutamente le spalle al passato e abbandona la chiesa dove si tiene il grottesco e macabro ufficio funebre per il fratello, incamminandosi sola lungo un viale ornato da alberi spogli, la Friedhofsallee, mentre la *camera* le va incontro quasi interrogativamente. (Nel finale del romanzo dello scrittore proletario Franz Carl Weiskopf, da cui il film deriva, la donna imbocca invece senz'altro il cammino della resistenza comunista.) Commenta Aristarco riguardo alla risonanza della parola *Deutschland* nel film di Dudow (e dei due Stern):

> Mai abbiamo sentito pronunciare con tanta accorata malinconia, con tanto amore e dolore insieme, e speranza, questa parola, che per il mondo ha voluto dire oppressione e morte, odio e flagello [...]. *Deutschland*: è l'invocazione, di fronte all'uragano scatenato dalla patria, di quell'altra Germania che si oppose al nazismo e le cui voci fanno parte, esse pure, anche se in misura diversa, del "movimento della letteratura mondiale contemporanea": le lettere dei condannati a morte della Resistenza europea[12].

C'è insomma per la Germania – suggeriscono gli Stern e Dudow, come anche Wolf, con i loro film – un'alternativa non solo al livore disumano del nazismo, ma anche al continuismo pseudodemocratico della Repubblica federale. Germania è un termine

[11] ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 412 sgg.
[12] *Ibid.*, p. 413.

– una realtà sociale – da connotarsi altrimenti, sulla base del riesame critico della sua storia e della necessità di una trasformazione di fondo della sua struttura, in senso autenticamente democratico. Certo, che gli autori si mostrino partecipi e sinceri non assicura di per sé ancora risultati d'arte; ma il loro grado di sincerità e partecipazione appare qui tale da condurli «a un amore per la loro terra e per l'uomo che si concreta in un'efficace espressione drammatica», in una secca, abbreviata scansione – rigida fino all'eccesso – dei tempi della narrazione. La novità autentica di *Più forte della notte* – la ragione della sua incidenza, la sua importanza storica – Aristarco, concludendo, la individua proprio lì: «l'esame di coscienza, la confessione di Dudow e Stern fa amare di un amore profondo la parte migliore di quella Germania che, nella memoria dei popoli, resta come una sanguinosa immagine del regno nazista»[13].

Non sembrano davvero risultati di poco conto. Per trovare loro un parallelo bisogna risalire indietro nel tempo, a quella letteratura tedesca dell'esilio che, durante la dittatura, si era venuta sviluppando dal liberalismo ancora astratto e confuso, sempre comunque molto timido, dell'età di Weimar sino al democratismo umanistico del romanzo storico antifascista: di poeti e romanzieri quali Becher, Feuchtwanger, Arnold Zweig, Heinrich e Thomas Mann. Un modello, grandioso, del rispetto con cui gli scrittori in esilio guardano ancora alla Germania classica quale fonte di bellezza, civiltà e cultura è *Lotte in Weimar*, l'omaggio reso da Thomas Mann a Goethe subito prima della guerra (1939). Come Mann celebra in Goethe il patriarca dei valori umanistici, riscattandone l'immagine dagli sfiguramenti prefascisti e fascisti, così fanno per la storia tedesca recente, benché già su altro piano (non più solo dell'umanesimo culturale, ma della militanza ideologica e politica), i migliori cineasti della Germania democratica; anch'essi, come i romanzieri prebellici, ripensano criticamente il passato, compiono lo sforzo – illustrato da Lukács per quelli[14] –

[13] *Ibid.*, p. 415. Nei suoi romanzi dell'immediato dopoguerra Hans Fallada lascia bene risentire l'orrore interno, tedesco, per questa «sanguinosa immagine» della Germania evocata da Aristarco.
[14] LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 323 sgg. (trad., pp. 366 sgg.); *Skiz-*

di «difendere le capacità creatrici del popolo contro la calunnia fascista, mostrare come i grandi pensieri e le grandi azioni, che l'umanità ha prodotto finora, siano nati proprio sul terreno della vita popolare». Le fonti parlano già per loro conto: Staudte – sappiamo – appronta un'eccellente versione del *Suddito* di Heinrich Mann; a Mann pensa anche Maetzig per il progetto – non realizzato – di un *Enrico IV* (1969), cui guarda in seguito con rimpianto come al suo potenziale capolavoro[15]; per *Das Beil von Wandsbek* (La scure di Wandsbek, 1951) Falk Harnack si rifà ad Arnold Zweig; e che Konrad Wolf tragga il *Professor Mamlock* dal dramma omonimo del padre, sorto contemporaneamente agli avvenimenti che narra (senza dire del suo *Goya* più tardo, tratto da Feuchtwanger), è solo una prova in più della consapevolezza ideologica del bisogno di un diretto legame con le lotte del passato, per trovare nel passato, per prendere alle sue origini, la giusta direzione di marcia del presente. Ben salda rimane comunque fin da principio nella Germania democratica, a differenza che in quella federale, il legame del cinema anche con la letteratura coeva. Un riconoscimento non sospetto di esso viene dalla citata Trumpener, che lo registra come qualcosa di indiscusso:

> Nella Repubblica democratica tedesca la letteratura e il cinema si sviluppano simbioticamente. Fin dal principio la Defa sollecita la collaborazione degli scrittori, da Friedrich Wolf e Anna Seghers sino a Fühmann, Brigitte Reimann e Christa Wolf. E il cinema è una presenza importante sia nelle opere del realismo socialista che in film a soggetto più sperimentali. Le opere di Schlesinger, Becker, Ulrich Plenzdorf, Helga Schütz e Klaus Poche segnano una particolarmente intensa impollinazione incrociata tra letteratura e cinema[16].

ze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur, cit., pp. 148 sgg. (trad., pp. 223 sgg.; rist., pp. 155 sgg.).

[15] Cfr. K. MAETZIG, *Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, hrsg. von G. Agde, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1987, pp. 128 sgg. «Einige Bemerkungen der Autoren» su tale progetto sono pubblicate più innanzi (pp. 326-9).

[16] TRUMPENER, *Old Movies*, cit., pp. 42-3. Sotto il profilo critico, notevolmente fecondo sarebbe il parallelo con la narrativa della Seghers, in specie con i romanzi del periodo del suo rientro postbellico in Germania (a esempio, *Die Toten bleiben jung*, 1949, di cui una versione filmica cura nel 1968 Joachim Kunert, su sceneggiatura stesa in collaborazione con Christa Wolf).

Ci sono tutti gli elementi per concludere circa l'esistenza, nei casi migliori, di una feconda alleanza del cinema con la letteratura sul terreno del realismo critico. Fino a quale punto di profondità quest'ultimo si spinga è naturalmente un'altra questione. Troppi suoi presupposti restano generici, troppi suoi obbiettivi vaghi o indeterminati. Che cosa significa esteticamente per l'arte radicarsi nella vita popolare? Sorge qui davvero un tale radicamento, quella «rappresentazione concreta della vita stessa del popolo come fondamento della storia», di cui Lukács, nel *Romanzo storico*[17], lamenta la mancanza anche presso i migliori esponenti della letteratura progressiva antifascista? In generale l'antifascismo come base non è base ancora sufficiente a un altrettanto compartecipe lotta per la democratizzazione della vita socialista del presente, conforme alle istanze poste dalla attualità. (Con temi di attualità – va almeno parenteticamente ricordato – si cimentano anche un Maetzig e un Dudow: se le loro commedie restano solo in superficie, qualche riuscita migliore offrono, di Dudow, *Unser täglich Brot* [Nostro pane quotidiano, 1949], sui disagi quotidiani di vita di una famiglia operaia a fine guerra, e, di Maetzig, *Schlösser und Katen* [Castelli e capanne, 1957, in due parti], sui primi passi del paese verso la rivoluzione agraria.) Si aggiungano le difficoltà oggettive che gli autori vanno sempre più incontrando sulla loro strada dopo il 1956, dalle prese di posizione polemico-dogmatiche ufficiali dello storico e ministro della cultura Alexander Abusch[18] fino a quando, con le decisioni dell'XI Plenum del Comitato centrale della SED (1965)[19], il

[17] LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 332-3 (trad., p. 376).

[18] A. ABUSCH, *Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst* [1958], nella sua raccolta di scritti *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus. Beiträge zur deutschen Kulturpolitik, 1946-1961*, Aufbau-Verlag, Berlin 1962, pp. 338-75.

[19] Cfr. *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, hrsg von G. Agde, Aufbau, Berlin 2000[2]. Gli effetti del Plenum (anche sul cinema) sono riassunti in breve da W. MITTENZWEI, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000*, Faber & Faber, Leipzig 2001, pp. 232 sgg. Per la difficile situazione in cui si viene allora a trovare Konrad Wolf, come neopresidente dell'Accademia delle arti, cfr. W. JACOBSEN/R. AURICH, *Der Sonnensucher Konrad Wolf. Biographie*, Aufbau-Verlag, Berlin 2005, pp. 309-11, 398 sgg.

partito riafferma il controllo gerarchico dello Stato sulla industria cinematografica, instaurandovi un rigoroso centralismo, che lascia ben poco spazio alle iniziative individuali; tanto che molti progetti finiscono nel cassetto, altri vengono bloccati già in fase di realizzazione e taluni film realizzati (uno, mediocre, anche di Maetzig) non vengono distribuiti[20].

Questo giro di vite, questa svolta restrittiva, con le sue rigide chiusure, incide affatto negativamente su tutto il corso ulteriore del cinema tedesco-democratico. Sotto i colpi del burocratismo il cinema perde sempre più mordente, fino a spegnersi quasi del tutto. È ormai la vita civile e culturale della Repubblica democratica, la società nel suo complesso, che segna il passo. Il contrasto tra aspettative e realtà dei fatti si acuisce come mai prima. Gli stimoli e i fermenti ideologici di un tempo urtano contro il grigiore della prassi quotidiana; le grandi speranze si rivelano illusioni, le prospettive si dissolvono o vengono meno; e la cultura e le arti, in testa a tutte il cinema, ne riflettono la decantazione. Assai sintomatico, per il cinema, che il protagonista di un romanzo così brillante come *Die Aula* – evocativo sì dello *status* culturale e spirituale della gioventù universitaria nei primi anni della Repubblica, ma, per parte sua, rappresentativo piuttosto degli anni posteriori, della seconda fase – chiami a un certo punto in causa il pathos rivoluzionario del Maetzig di *Die Matrosen von Kronstadt* (1968), domandandosi l'attualità di un simile "romanticismo eroicizzante", e che si risponda così: "Poteva ben andare, come tempestoso assalto al Palazzo d'inverno, con baionette e molti urrà... Poteva ben andare, ma solo allora, nella tempesta". Dacché la tempesta si è placata, nella vita ordinaria, il "romanticismo eroicizzante" non basta più; a esso purtroppo – sintomo di una stasi storica, di un fallimento – non si sostuiscono altri principi, altre idee guida capaci di prenderne il posto.

[20] Cfr. la ricca documentazione dall'interno che ne dà D. WOLF, *Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme*, Das Neue Berlin, Berlin 2000.

3. *Ungheria socialista: l'attualità sullo sfondo della storia.*

Se lo si confronta con l'esperienza della Repubblica democratica tedesca, il decollo delle cinematografie degli altri paesi europei che nel dopoguerra divengono paesi socialisti appare più impacciato e faticoso. Il cinema si districa con difficoltà tra condizioni ovunque difficili, urtando in diffidenze, resistenze, tradizionalismi. Come per le altre arti, le sue difficoltà maggiori stanno nel superamento del divario fra le tradizioni in cui affonda la storia prebellica d'Europa e le insorgenze di cultura che nell'Europa orientale premono ora in direzione di una "democrazia di nuovo tipo"; abbandonare le vecchie abitudini e i vecchi schemi – cioè il quadro mentale del passato – non riesce neanche per il cinema un'impresa di poco conto. In un articolo del 1945 su Attila József, Lukács constata quanta parte del mondo poetico ungherese viva ancora in una torre d'avorio: «Budapest è ridotta in macerie, ma la torre d'avorio resta intatta al vecchio posto»[21]. Nel cinema occorreranno dieci anni prima che un regista della nuova generazione, Félix Máriássy, con il suo *Budapesti tavasz* (Primavera a Budapest, 1955), si decida a occuparsi da vicino dei problemi della liberazione, ancorché lo faccia in modo tutt'altro che soddisfacente.

Prevale in genere l'una o l'altra di queste due unilateralità astratte: o un settarismo e uno schematismo abborracciati, molto poco produttivi sotto il profilo estetico; oppure un'adesione ai contenuti democratici nuovi (antifascismo, solidarismo, difesa della libertà e dei diritti umani) secondo parametri ideologicamente legati alla cultura del passato. Emblematico il caso della Polonia. Le peculiari forme in cui ha luogo la liberazione del paese, i contrasti interni alla resistenza antinazista, la mancanza di chiarezza ideologica sulle prospettive sia immediate che future, il malessere diffuso in tutte le classi sociali spiegano *ad abundantiam* perché lì si faccia strada, e nel corso degli anni '50 diventi dominante, come illustrano bene gli studi di Adam Schaff,

[21] G. LUKÁCS, *Poesia di partito*, in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino 1968, pp. 44-5.

un pessimismo ideologico a matrice esistenzialistica, fondamentalmente protosartriana (possibilità come problematicità insuperabile della esistenza, 'condanna' dell'uomo alla libertà di scelta ecc.; ma anche, per ogni singolo individuo, senso continuo di incertezza, di instabilità, di angoscia): sintomatico che la prima uscita a stampa delle *Questions de méthode* di Sartre, in versione ancora non definitiva, avvenga su una rivista polacca, con il titolo di *Situazione dell'esistenzialismo nel 1957*. La generazione di cineasti venuta su in Polonia con la guerra e che fa il suo debutto proprio a partire dagli anni '50, quella di Jerzy Kawalerowicz e Andrzej Wajda, di Andrzej Munk e Wojciech J. Has, resta per lo più impigliata in quel pessimismo di fondo. Molti dei film polacchi del periodo sono stati largamente sopravvalutati. Non è solo la prospettiva che vi fa difetto; in realtà manca a essi una qualsiasi linea poetica autenticamente nazionale.

Questa mancanza si rivela anche più gravosa se dalla Polonia ci rivolgiamo all'altro paese slavo, la cui cinematografia ha dei titoli per figurare con dignità nella storia del cinema dei paesi socialisti, intendo la Cecoslovacchia. Subito dopo la liberazione c'è naturalmente anche qui, come in Polonia e in Ungheria, un grande senso di euforia, la speranza di un rilancio della cultura in accordo con il nuovo corso preso dalla storia sociale e spirituale del paese. «Fu un periodo splendido, quello degli anni tra il 1945 e il 1948», ricorda il regista Jiří Weiss[22], di ritorno a Praga dall'esilio. (Non diverso quanto frattanto avviene in Ungheria: dove pure rientrano gli intellettuali emigrati, si rinnovano tutti i quadri universitari e presidente dell'Accademia ungherese delle scienze diviene, dal 1946 al 1949, Zoltán Kodály, il quale, reduce dal lungo lavoro di elaborazione del bagaglio di musica popolare svolto in stretta unità con Béla Bartók, nel 1951 pubblica la monumentale edizione del *Corpus musicæ popularis hungaricæ*, portando contemporaneamente a compimento una riforma radicale dell'insegnamento della musica in Ungheria.) Ma gli effetti

[22] Cfr. l'intervista rilasciata da Weiss a A.J. LIEHM, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, International Arts and Sciences Press, White Plains NY 1974, p. 72.

della gestione statale centralizzata della cinematografia, che viene in essere subito dopo, con la svolta politica del 1948, non rispondono affatto bene alle attese. Disatteso è proprio il bisogno di un raddrizzamento del senso della storia nazionale che sta dietro. Per la letteratura, per la drammaturgia, specialmente per la musica, si sa come in Boemia, a partire dalla rivoluzione del 1848, una vitalissima efflorescenza della questione nazionale le segni a fondo. Il patriottismo di Smetana fa tutt'uno con la sua musica. "La vita dei cechi è nella musica", suona un suo slogan del periodo delle lotte per la fondazione di un teatro nazionale. Non credo ci sia testo musicale dove il legame con il popolo abbia più peso e presa che nella *Sposa venduta*, né che ci sia lezione di patriottismo musicale maggiore di quello di *Libuše* (e poi di *Má Vlast*); danze, cori ecc. in Smetana o in Dvořák, mito e portata della lingua nazionale in Janáček sono lì ad attestare quale incidenza la questione abbia per la musica.

Soprassalti nazionali del genere si cercherebbero invano nella storia del cinema ceco. Dopo la ventata lirico-folclorica che, grazie soprattutto all'impulso dei classici sovietici, lo smuove un poco nella prima metà degli anni '30 (*Zem spieva*, La terra canta, 1933, di Karel Plicka; *Řeka*, Il fiume, 1933, di Josef Rovenský; *Jánošík*, 1936, di Martin Frič), esso arranca a tentoni. Colpisce negativamente che un paese dotato di un così forte pathos per la nazionalità, e che viene costruendo l'edificio della sua cultura in intima unità con il patrimonio della tradizione autoctona, sappia offrire tanto poco di simile sul terreno filmico (se si fa eccezione per gli agganci con il retroterra nazionale di certi settori periferici della produzione, come quello del film a pupazzi e disegni animati). Le speranze deluse della "nuova democrazia" finiscono con il riportare tutto il giro delle arti, dalle arti visive alla letteratura, dalla musica al cinema, sotto una cappa di dogmatismo, che non viene scossa neanche dalla scomparsa del presidente Klement Gottwald, avvenuta lo stesso anno di quella di Stalin. Non si liberano forze dal basso, non emergono personalità di spicco; più in generale vanno a vuoto, sprecando l'occasione offerta dalla liberazione, gli sforzi artistici intesi «a produrre opere ideologicamente accettabili, che rafforzino un concetto di identità nazionale ceca riferita al fol-

clore, alla cultura laica e alla lotta collettiva contro la borghesia internazionale»[23].

Di gran lunga più importanti le vicende cui va incontro il cinema in Ungheria. Tra tutte le cinematografie dei paesi socialisti, l'ungherese è quella dove le trasformazioni politiche interne dell'età di Kádár conducono ai risultati migliori; non penso anzi di esagerare sostenendo che essa è stata per un buon tratto la migliore cinematografia del mondo. Nota solo in parte al di fuori dei confini nazionali, rivela aspetti che la differenziano profondamente non solo dalle tendenze del cinema occidentale, ma anche dalle "nuove ondate" – spesso effimere o sopravvalutate, talvolta costrette forzatamente a smorzarsi – di altre cinematografie dei paesi socialisti, come la polacca o, intorno al 1968, la cecoslovacca (mentre, sotto i colpi del burocratismo, smarrisce gran parte del suo mordente il cinema della Repubblica democratica tedesca). Certo anche in Ungheria le cose vengono avanti a fatica durante il periodo compreso tra la svolta politica del 1948 e la crisi di fiducia e consenso che si abbatte sul paese dopo le tragiche vicende del '56. Già a metà degli anni '50 si guarda indietro con rimpianto alle grandi speranze deluse del dopoguerra. Lo fanno taluni cineasti (Máriássy, Zoltán Fábri), lo fa molto meglio, nei suoi racconti (a esempio, in *Niki*, 1956), Tibor Déry, riandando a «una Ungheria devastata dalla guerra, che con quel poco che le era rimasto stava cercando di costruire un ricovero nuovo, d'un genere nuovo, per il suo proprio popolo». Non è un caso che il film che affronta con più efficacia le ripercussioni a livello individuale della tragedia del 1956[24] sia, ma solo un quindicennio dopo, *Szerelem* (Amore, 1970), frutto dell'incontro di Károly Makk, regi-

[23] Così M. SVAŠEK, *The Politics of Artistic Identity: The Czech Art World in the 1950s and 1960s*, «Contemporary European History», VI/3, 1997, pp. 394-5. Un buon quadro di quanto contemporaneamente avviene in campo musicale lo traccia G. ERISMANN, *La musique dans les pays tchèques*, Fayard, Paris 2001, pp. 489 sgg.

[24] Del fenomeno, che io sappia, non esiste una seria analisi in campo cinematografico. Esecrabili oltre ogni dire piagnistei di 'pentiti' dei nostri giorni, come U. ROSSI (*Ungheria 1956: la grande svolta*, «Cinecritica», VIII, 2003, n. 29, pp. 31-43), il quale scende così in basso da celebrare senza vergogna persino "l'Ungheria '56" di Indro Montanelli.

sta di non grande levatura, con uno scrittore veramente grande quale Déry.

Un sofferto umanesimo alla Déry dà la tonalità di fondo al cinema ungherese posteriore all'avvento di Kádár, la stagione del suo massimo fulgore. Caratteristica distintiva ne è principalmente il fatto che l'accento viene posto da esso, senza mezze misure, sui problemi della responsabilità e della destinazione dell'uomo in rapporto al contesto generale della società, sulle interrelazioni esistenti tra sviluppo del singolo e sviluppo del complesso sociale. In virtù di tutto un insieme di circostanze specifiche, sia soggettive che oggettive, viene ora operando in Ungheria una generazione di cineasti fortemente interessati a discutere, anche dal punto di vista ideologico, le ragioni profonde delle conquiste – ma anche dello sviluppo ineguale e contraddittorio, delle crisi – legate agli sconvolgimenti del dopoguerra, alle innovazioni strutturali della società in cui essi affondano le loro radici di uomini e di artisti. Per quante diversità si possano e si debbano rintracciare tra i singoli componenti di questa generazione di artisti, per quanto lontani si situino i loro rispettivi contributi (e basta qui paragonare tra loro i due registi di punta della stagione in parola, Miklós Jancsó e András Kovács), non c'è dubbio che questa vigile e appassionata coscienza critica nei riguardi dei problemi di fondo della società in sviluppo del loro paese è il tratto unitivo che li raccorda e raccoglie insieme, che ne orienta l'attività, facendola convergere tutta quanta verso un unico centro.

La maturazione di Jancsó avviene grazie all'approfondimento del problema che gli sta più a cuore dal punto di vista creativo, quello del destino storico del popolo ungherese e, nella Ungheria socialista, del rapporto dell'individuo al potere. Credo si debba riservare a *Igy jöttem* (Il mio cammino, 1964) – film pure qualitativamente modesto se raffrontato ai risultati che Jancsó otterrà di lì a qualche anno – un posto di rilievo nel quadro di questa sua maturazione. Esso sta infatti come a un punto di svolta tra il cosmopolitismo formale, non immemore di Antonioni, ancora dominante in *Oldás és kötés* (Sciogliere e legare, 1962) e l'universo stilistico originale che Jancsó viene definendo e costruendo subito dopo. Lì per la prima volta lo stile si salda con

i presupposti ideologici che lo dettano, e in duplice senso: anzitutto perché, facendo leva il film su elementi autobiografici, esso stabilisce un indiretto parallelo tra il cammino del regista e quello degli eventi storici nazionali; in secondo luogo, perché a nucleo drammatico della narrazione (ambientata negli ultimi giorni del conflitto) esso assume l'inizio di un nuovo corso, il periodo della liberazione del paese a opera delle truppe sovietiche: periodo che qui non è visto affatto in chiave di epopea trionfalistica, ma piuttosto – criticamente – in chiave di smarrimento problematico; con gli occhi dell'individuo che, smarrito, pieno di incertezze, si trova di fronte al problema della costruzione di un mondo nuovo. Proprio lo stile dissonante, il narrare disarticolato e scomposto di Jancsó, o, dove necessario, il ricorso ai moduli lentamente analitici e avvolgenti del piano sequenza, in un andamento a spirale, proprio questa classica forma del suo stile – qui non ancora compiutamente realizzata – diventa parte integrante dello smarrimento problematico posto a tema.

Se la rappresentazione dello scarto tra individuo e mondo ha dapprima un corrispettivo oggettivo solo naturalistico (inquadrature dall'alto, campi lunghi che dissolvono e assorbono l'individuo nella natura), lasciando sullo sfondo il problema storico, il regista impara in seguito a dare alla storia la sua giusta rilevanza, senza per questo tradire in campo creativo la dimensione problematica accennata. Già nei suoi film immediatamente successivi, i suoi film maggiori (tutti realizzati in collaborazione con lo scenarista Gyula Hernádi, come d'altronde già *Il mio cammino*), egli va alla radice dei problemi che per la moderna Ungheria si vengono disegnando in conseguenza del fallimento della rivoluzione del 1848: in *Szegénylegények* (I disperati di Sándor, 1965), di contro alle scelte di una classe dirigente nobiliare massimamente retriva (compromesso politico del 1867, difesa delle sopravvivenze feudali, "via prussiana" al capitalismo, "intimismo all'ombra del potere"), con l'illustrazione – fredda quanto rigorosa – della rivolta della banda partigiana di Sándor Rózsa, uno degli ultimi gruppi eredi delle lotte dei combattenti del '48, ormai per altro oggettivamente "senza speranza"; in *Csillagosok, katonák* (L'armata a cavallo, 1967), forse il suo capolavoro, con la dialettica dei contrasti tra bianchi e rossi, anche ungheresi, durante le prime fasi della guerra civile in Russia; mentre *Csend és kiáltás* (Silenzio e grido, 1968) ci trasporta, sempre con la stessa prospettiva, nella Ungheria delle repressioni scatenate da Horthy dopo la caduta della Repubblica dei consigli. Finissima anche la sensibilità problematica e stilistica del film che tiene dietro a questi, *Fényes szelek* (Venti lucenti, 1969), sul movimento dei convitti popolari autogestiti (Nékosz) degli anni di Rákosi e la genesi dello stalinismo in Ungheria, tema i cui conflitti, i cui complicati va e vieni ideologici, il regista rende formalmente, al solito, tramite le oscillazioni e i moti avvolgenti della *camera* intorno ai personaggi.

Socialista di sicura lealtà, nemmeno Kovács esita a rapportarsi con vigile senso critico nei confronti di quelli che chiama gli «ingranaggi eccessivamente regolati» di un socialismo troppo dall'alto, cioè del burocratismo. Centro dei suoi interessi, e in misura ancora maggiore che per Jancsó, le "idee degli uomini" che vivono nel socialismo. «A me interessano le idee degli uomini più che le azioni, o meglio le idee che preparano l'azione», dichiara in una intervista a «l'Unità» del 24 giugno 1973. La questione – aggiunge – è quella di saper «utilizzare l'energia di milioni di uomini. Al centro non stanno infatti gli oggetti, ma gli uomini». E altrove, in uno dei suoi tanti interventi[25] dove insiste sulla «responsabilità sociale dell'artista», nel momento in cui l'artista «lavora a un progetto, che questo avrà un peso sulla società», ribadisce con molta energia: «Formare l'individualità, la personalità, dopo un

[25] Faccio qui riferimento in particolare ai seguenti: A. KOVÁCS, *"I muri": autointervista dell'autore*, in appendice a U. CASIRAGHI, *Il giovane cinema ungherese*, V Mostra internazionale Cinema libero, Porretta Terme 1969; *Intervista ad András Kovács*, a cura di S. Rulli, «Cinemasessanta», XIII, 1973, n. 94, pp. 22-6; le numerose interviste rilasciate a «Cinema nuovo» tra il 1968 e il 1975 (poi raccolte nell'opuscolo *La dialettica marxista nel cinema di András Kovács*, a cura di F. Prono, Museo nazionale del cinema, Torino 1979) e, nella stessa rivista, un dialogo autobiografico con G. Giuricin (in due puntate, dai titoli rispettivi *Quando il cinema diventa uno specchio del sociale* e *Monologhi sull'onestà in forma di dramma*, XXIII, 1983, n. 283, pp. 17-22, e n. 284-285, pp. 22-8) e il saggio *Il lungo e faticoso cammino del cinema ungherese*, XXXVI, 1987, n. 310, pp. 40-5 (rist. con il titolo *Il recinto*, nel volume *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di G. e T. Aristarco, Dedalo, Bari 1992, pp. 191-7).

periodo chiamato "culto della personalità" ma che comportava la deformazione della personalità, è di primaria importanza». Così in teoria. Correlativamente, in pratica, a suo obbiettivo primario di regista figura sempre quello di condurre avanti, per quanto possibile, un cinema responsabile e impegnato, a misura d'uomo:

> di analizzare – nelle parole di un'altra sua "autointervista", rilasciata all'altezza del film *Falak* (I muri, 1968) – il campo d'azione che può avere l'individuo in Ungheria, quali ne sono i limiti, fino a che punto è giustificato un compromesso, dove comincia il conformismo, fino a che punto vale la pena di continuare una lotta e dove essa si tramuta in bravata o in insensato donchisciottismo.

Ora non solo *I muri* – forse l'opera ideologicamente più impegnata di tutto il cinema ungherese – ma anche gli altri film che Kovács realizza durante gli anni '60 e '70, da *Hideg napok* (Giorni freddi, 1966), passando attraverso *Staféta* (Staffetta, 1970), fino circa al momento della realizzazione di *A magyar ugaron* (Sul maggese ungherese, 1972), tengono fede tutti, con maggiore o minor lena, ai propositi enunciati. Più determinatamente, via via che vengono ampliandosi in Ungheria, specie dopo il varo del piano di riforma economica (1968), le condizioni oggettive di intervento critico sulla società, e che, grazie a queste mutate condizioni, Kovács viene anche soggettivamente sganciandosi nella costruzione dei suoi film dalla tendenza a muoversi sulla falsariga di certi modelli sovietici, la corposità umanistica dei personaggi, il livello della consapevolezza ideologica, il franco e spregiudicato confronto con i problemi sociali, raggiungono in lui un elevato grado di concretizzazione. E lo stesso accade con certi film di Zoltán Fábri, con gli esordi di Márta Mészáros, con il Ferenc Kósa di *Tízezer nap* (I diecimila soli, 1967) e con altri registi magiari del periodo (almeno tra quelli di maggior spicco).

È tuttavia giustificato insistere particolarmente su Jancsó e Kovács, come fa Lukács nell'intervista del 1968 rilasciata per la rivista «Filmkultúra» a Yvette Biró, «proprio perché si afferma in loro un'effettiva tendenza socialista a raffigurare la realtà come essa è, ma nello stesso tempo a contrapporre nettamente, anche dal punto di vista emotivo, le varie posizioni.

Nei loro film questo è molto più evidente che in tutti gli altri»[26]. Più degli altri essi si segnalano infatti per il loro duplice atteggiamento critico: da un lato, per la loro tensione continua verso la rigidità di apparati burocratici che stentano ad allentarsi, ostacolando così il processo di sviluppo di una autentica democrazia socialista; dall'altro, in quanto sfruttano gli spazi aperti dalla svolta al socialismo per fare ciò che l'Ungheria non aveva mai fatto prima, i conti con le questioni della storia nazionale lasciate irrisolte: in specie con il nazionalismo reazionario, mistificatorio, imperversante nel paese senza interruzione dal compromesso del 1867 fino a Horthy. Che Jancsó e Kovács si avviino con coraggio lungo questa strada Lukács lo riconosce e addita subito come un eccellente punto di partenza. Nei loro film, afferma, «c'è proprio questo»:

> La presa di posizione secondo cui – detto apertamente – dobbiamo odiare della nostra storia ciò che deve essere odiato. L'Ungheria non diventerà mai un paese veramente progredito e civile, fino a che non si renderà consapevole di tale contraddizione della storia ungherese e non sentirà ripugnanza per ciò che in essa è detestabile [...]. Gli svolgimenti che hanno condotto al fascismo hanno le loro radici nel 1867, e noi non ci siamo mai allontanati da uno sviluppo di tipo prussiano. Le rivoluzioni del 1918-19 furono troppo brevi per determinare un cambiamento effettivo. L'Ungheria, per effetto del suo feudalesimo non liquidato, passò al fascismo a bandiere spiegate [...]. Oggi Kovács e Jancsó dicono che per l'affermazione dello sviluppo ungherese abbiamo bisogno di detestare effettivamente ciò che deve essere odiato. Questo atteggiamento è indubbiamente impopolare sia tra certi burocrati, che tra i nazionalisti. E pertanto, sul piano ideologico, costituisce un grande passo in avanti. Sono perciò persuaso che, riguardo alla concezione della storia, Jancsó e Kovács devono essere considerati come una vera avanguardia[27].

[26] Cito dalla traduzione italiana dell'intervista, *Il cinema e la cultura ungherese*, in G. Lukács, *Cultura e potere*, a cura di C. Benedetti, Editori Riuniti, Roma 1970, pp. 59 sgg. (rist. in «Marxismo oggi», XI, 1998/1, pp. 151 sgg.).

[27] *Ibid.*, pp. 61-2 (rist., p. 154).

Osservazioni cui fa eco, consentendo, lo stesso Kovács, quando se ne esce a dire:

> Coloro che hanno parlato del ruolo di avanguardia del cinema ungherese nella cultura ungherese (come a esempio György Lukács) hanno sottolineato giustamente l'impatto del cinema ungherese nel fatto che affronta in modo nuovo i problemi umani e sociali del mondo *attuale*. La storia è così presente nei nostri film senza dubbio perché incide nella nostra vita in più larga misura che in quella dei popoli che hanno vissuto vicende meno drammatiche. Allo stesso modo potrei dire che nodi irrisolti del passato – non soltanto della coscienza ma anche nella realtà – si proiettano sul nostro presente. Oltre alle conseguenze sociali del ritardo dell'Europa dell'Est, penso al problema della questione nazionale che si è posta da noi negli ultimi cento o centocinquant'anni in maniera più complessa che altrove...[28].

Semmai sarebbe da vedere e da valutare, caso per caso, entro che limiti a questa lucida coscienza critica degli autori corrisponda una resa stilistica di pari profondità e intensità. Comunque sia, anche qui non si tratta certo di risultati da poco; taluni dei loro film sopra menzionati costituiscono delle grandi riuscite. Non so davvero quante altre produzioni cinematografiche europee degli anni delle *nouvelles vagues* (senza parlare neanche del cinema hollywoodiano) siano paragonabili ai capolavori maturi di Jancsó o a *Giorni freddi* e *Staffetta* di Kovács. Per apprezzarli ancor meglio, ci si collochi dal punto di vista dei rapporti di continuità con la storia della cultura in Ungheria. Se si tiene conto dell'importanza che ha in quest'ultima la linea Ady-Bartók-József, segnatamente del ruolo giuocato da Bartók nell'additare all'Ungheria «una via autenticamente progressiva per il suo sviluppo nazionale» («la via storica alla vera cultura ungherese», sintetizza ancora Lukács)[29], non si fatica a comprendere quale significato rivesta la circostanza che Jancsó e Kovács vi si riportano espressamente. *Sciogliere e legare* esibisce in forma esplicita il legame di Jancsó con l'orientamento plebeo-democratico del Bartók di *Cantata profana* (sulla cui voce, che spiega le modalità di nascita della *Cantata*, il film si chiude); per *Sul maggese ungherese*, film ambientato all'indomani del crollo della Repubblica consiliare del 1919 e, secondo il giudizio del filosofo Ferenc Tökei, che Kovács riporta[30], implicitamente critico del messianismo allora diffuso in influenti frange estreme della ideologia del partito, viene in mente – anzi è direttamente richiamata – la grande poesia omonima di Endre Ady:

> Conosco questi campi selvaggi:
> È il maggese magiaro.
> Io mi piego sul sacro suolo:
> Su questa terra vergine c'è qualcosa che morde.
> ....
> Tralci selvatici mi circondano di anella,
> Mentre esploro l'anima dormiente sulla terra.

Non certo con gli stessi esiti artistici di Ady e Bartók, ma pur sempre con un senso della responsabilità sociale dell'artista che li colloca sulla scia della loro stessa linea di cultura, gli autori dei migliori film dell'età di Kádár riescono nell'impresa di elevare il cinema ungherese, per la prima e unica volta in tutta la sua storia, al grado di componente costitutiva reale della cultura del Novecento.

4. *L'Urss e le "impasses" burocratiche dello stalinismo.*

Per l'Urss si impone anzitutto un problema di scansione cronologica. Della fase d'inizio del cinema sovietico del periodo staliniano, negli anni '30, ho già descritto sopra le linee direttrici principali. Naturalmente esso non si esaurisce con la svolta che lo prepara e lo pone in essere, e nemmeno con il decennio suc-

[28] KOVÁCS, *Il lungo e faticoso cammino del cinema ungherese*, cit., p. 44.

[29] Cfr. G. LUKÁCS, *Béla Bartók*, «New Hungarian Quarterly», n. 41, 1970, p. 55 (trad. di T. Geraci, «Musica/Realtà», n. 58, 1999, p. 211); *Il significato e l'influenza di Endre Ady*, trad. di M. Dallos, «Carte segrete», XI, 1977, n. 37-38, pp. 48 sgg.; *Il cinema e la cultura ungherese*, cit., p. 64 (rist., p. 154).

[30] Cfr. KOVÁCS, *Monologhi sull'onestà*, cit., pp. 23-4.

cessivo. Vengono poi i duri anni della guerra, viene la fase postbellica, di ricostruzione del paese martoriato dalla barbarie fascista, vengono gli ultimi anni della vita di Stalin. Non si può fare del cinema del periodo staliniano un *unum atque idem*, un tutto unitario, senza distinzioni di modi e di tempi. Cinematograficamente come storicamente, gli anni della svolta del '30 non sono la stessa cosa degli anni della guerra e del primo dopoguerra; più ancora che gli uomini, cambiano il loro atteggiamento, le loro scelte creative, i loro prodotti. Se mi è parso opportuno di dover insistire soprattutto sulla prima fase, è per motivi, credo, comprensibili: perché la comprensione di qualcosa – secondo un aforisma ben noto ai marxisti – richiede che si vada alle sue radici, e la svolta del '30 significa appunto la genesi del cinema staliniano; perché è la svolta che dà al periodo il suo tono generale, la sua coloritura; e anche perché i risultati del decennio sono cinematograficamente migliori di quanto viene in seguito. Gli svolgimenti posteriori confermano e accentuano, talora esasperandone i tratti, la continuità della linea là annunciata, ma non portano a un rinnovamento del suo disegno costruttivo. Permangono anche in seguito, si capisce, felici eccezioni; ma nel periodo successivo le *impasses* burocratiche dello stalinismo si accrescono di grado, l'afflato verso creazioni ispirate ai princìpi del realismo socialista perde consistenza e il realismo socialista si trasforma in un *analogon* di ciò che Lukács chiama, per la letteratura, «naturalismo erariale».

Siamo qui di fronte, in primo luogo, agli inciampi derivanti dai criteri direttivi della sfera della cultura. L'irrigidimento autoritario interno, l'accresciuto controllo burocratico dall'alto, l'uso sconsiderato di metodi censori e amministrativi nella cultura, che dalla Unione sovietica tendono poi a ripercuotersi – come si è visto – anche sulle "democrazie popolari", hanno per effetto che il cinema dia risposte solo tronche, manchevoli, inconseguenti ai grandi problemi che il socialismo si trova davanti e deve risolvere. Sono proprio i grandi problemi a rimetterci maggiormente. Essi vengono in genere ignorati o sottaciuti, come semplici residui del passato. Non si sa o non si vuole tenere conto della contraddittorietà di sviluppo del processo e progresso storico: che cioè il socialismo non solo non elimina, e neanche

diminuisce, ma fa crescere l'intrico dei problemi di vita, poiché a uno stadio sociale più alto tutti i problemi individuali si moltiplicano in quantità e qualità, e più complesso diviene insieme lo sviluppo dell'individuo singolo a personalità armonica, compiutamente realizzata.

Fenomeno centrale del cinema sovietico del dopoguerra, in ragione della sua continuità con la fase prebellica, è la paralisi di ogni tendenza al rinnovamento. L'arida quanto robusta 'prosa' di allora si inaridisce ulteriormente, mantenendo tutti i suoi tratti prosastici, ma perdendo in robustezza. Vi prende piede quel settarismo di nuovo conio, tipicamente staliniano, caratterizzato dalla polarizzazione rigida degli estremi: dove figurano, a un estremo, dei princìpi con il valore di dogmi e, all'altro, un praticismo quotidiano trattato in forma di prosa naturalistica; o, a dirlo diversamente, delle generalità astratte giustapposte a particolarità di vita senza vita, prive di quel giusto punto mediano – il tipico della forma – capace di trasformare la rappresentazione in arte. Le critiche rivolte da Lukács alle degenerazioni della letteratura del realismo socialista colpiscono altrettanto bene il cinema sovietico del periodo. Mi limito qui a una sintesi dei punti essenziali di queste critiche[31]: il soggettivismo prospettico, cioè lo scambio della prospettiva, valida solo come tendenza, con la realtà compiuta; la confusione tra princìpi o fini ultimi del trapasso al socialismo e concretezza storicamente determinata

[31] Tengo presenti soprattutto i seguenti scritti di G. LUKÁCS: *Erzählen oder Beschreiben?* [1936], in *Probleme der Realismus*, cit., pp. 138-45 (rist. in *Essays über Realismus*, *Werke*, Bd. 4, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1972, pp. 234-42; incluso tra i saggi del suo volume *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. di C. Cases, Einaudi, Torino 1953, pp. 321-31); *Was ist das Neue in der Kunst?* [1939-40], in *Lukács 2003. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2003, pp. 81-92; *Der russische Realismus*, cit., pp. 460-1 (trad., pp. 260-1); *Das Problem der Perspektive*, «Neue Deutsche Literatur», IV, 1956, n. 3, pp. 128 sgg. (trad. in G. LUKÁCS, *Arte e società*, a cura di F. Fehér, Editori Riuniti, Roma 1972, II, pp. 69-76); *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* [1957], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 578 sgg. (trad. in *Scritti sul realismo*, cit., pp. 971 sgg.); *Der grosse Oktober 1917 und die heutige Literatur* [1967], in *Russische Literatur. Russische Revolution* (*Ausgewählte Schriften*, III), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1969, pp. 156 sgg. (trad. con il titolo *L'Ottobre e la letteratura*, in G. LUKÁCS, *Il marxismo nella coesistenza*, con pref. di B. Schacherl, Ed. Riuniti, Roma 1968, pp. 49 sgg.).

delle sue fasi; l'inclinazione a spacciare fattori puramente contingenti, misure tattiche imposte dalla necessità, per punti di vista essenziali, intrinseci alla strategia.

Ora questa falsa polarità degli estremi determina per il cinema, non meno che per la letteratura, l'impossibilità «di superare le tendenze naturalistiche nella rappresentazione»[32]. Donde l'assenza di conflitti, l'agitazione separata dal mobile contesto dei rapporti che la mettono in moto e la giustificano, il trionfalismo retorico di enunciati soltanto programmatici (propagandistici), lo schematismo di personaggi che non scaturiscono organicamente dall'intreccio della narrazione, illustrativi di problemi già a priori risolti; mentre i veri problemi della costruzione sociale nuova scompaiono o tendono a scomparire, senza che nemmeno vengano impostati. Così i più che legittimi sentimenti di orgoglio nutriti dagli autori sovietici per la vittoria sul nazifascismo imboccano nelle arti (in certe arti specialmente, nella letteratura, nella pittura, nel cinema, molto più che non nella musica), la via della celebrazione; pochi, pochissimi i romanzieri o i poeti o i pittori o i registi che sappiano trovare la misura, la compostezza, la pacatezza, i toni sofferti e contenuti riscontrabili, poniamo, nella *Sesta sinfonia* di Prokof'ev (1947), pure nata dagli stessi intenti celebrativi.

È questo che Lukács bolla come «naturalismo erariale, guarnito con il cosiddetto romanticismo rivoluzionario»[33], a titolo di «surrogato poetico» della prosa naturalistica. Qualche passo avanti, è vero, si compie dopo le risoluzioni del XIX congresso del Pcus (1952), con la condanna pronunciata dalla stessa critica sovietica, anche nel cinema[34], della teoria dell'assenza di conflitti, cioè della semplificazione inammissibile nel trattamento del decorso sociale; ma il punto è – si domanda ancora Lukács

[32] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 582 (trad., p. 975).

[33] LUKÁCS, *Der grosse Oktober*, cit., p. 156 (trad., modificata, p. 50).

[34] Si veda l'articolo in tema, a firma del ministro della cinematografia Ivan Bol'šakov, ospitato dalla rivista «Iskusstvo kino», 1953, n. 10 (L. HELLER, *Cinéma à lire. Observations sur l'usage du "scénario littéraire" à l'époque de Jdanov*, nel volume *Le Cinéma "stalinien": questions d'histoire*, éd. par N. Laurent, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003, p. 65).

(siamo nel 1957) – se questa condanna penetri davvero sino alle radici del problema e sia in grado di eliminarlo, domanda cui egli risponde negativamente:

> Anche se la tendenza ad abolire totalmente i conflitti è stata battuta, è rimasta in vigore la tendenza a collegare immediatamente principio e fatto, a fare dell'agitatore l'esempio normativo per la letteratura [...]. Certo gli scrittori mostrano – spesso anche giustamente – determinati conflitti nella vita socialista di oggi. Ma questi conflitti debbono sempre essere risolti integralmente e subito nell'ambito dell'opera data[35].

Lo stesso – ripeto – avviene con il cinema. Arte illustrativa e schematismo pseudorealistico: queste le degenerazioni del realismo nel cinema sovietico della tarda età staliniana, che ne rappresentano altrettante ipoteche e contro cui il marxismo deve esercitare una critica severa e implacabile. Che cosa dire oggi, a esempio, di film come *Molodaja gvardija* (La giovane guardia, 1948), che Sergej Gerasimov trae dal romanzo omonimo di Fadeev, o più ancora, come quelli della trilogia postbellica di Michail Čaureli, *Kljatva* (Il giuramento, 1946), *Padenie Berlina* (La caduta di Berlino, 1949) e *Nezabyvaemyj 1919-j god* (L'indimenticabile 1919, 1951-52)? Da quale punto di vista giudicarli? Non è per caso che Chruščëv, nel rapporto al XX congresso (1956), prende di mira come rappresentativi delle tendenze staliniste in campo cinematografico proprio i film di Čaureli. Si ha lì infatti un autentico condensato di tutti i tratti negativi esterni dello stalinismo: il culto della personalità, l'agiografia, l'oleografia, la vuota monumentalità, il falso eroe positivo, la distorsione del concetto di "tipico", l'accentuazione esasperata della prospettiva, insomma quel soggettivismo ideologico dietro a cui si nascondono i vizi del «naturalismo erariale». In un passo del suo saggio teorico sulla forma figurativa nel cinema Čaureli viene a parlare del *Giuramento*, vantandosi del «predominante stile epico» che vi allignerebbe; e dei risultati della *Caduta di Berlino* si compiace con lui Gerasi-

[35] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung der kritischen Realismus*, cit., p. (trad., p. 977).

mov, poiché – scrive – in «questo film veramente innovatore l'epica e la drammaturgia sono fuse e si integrano a vicenda»[36]. Ma che altro è il suo stile falsamente epicizzante se non magniloquenza, cioè montatura cartellonistica? Si rintraccia bensì, qui e là, nel *Giuramento* il tentativo di indicare la necessità di un processo di formazione critica al comunismo ("Tu sei sempre più rosso di fuori, ma dentro sei bianco", grida a Saša un lavoratore), come anche la condanna della superficialità e del semplicismo ("Per parlare della vostra Russia occorrono ben altre cognizioni di quelle imparate sui giornalucoli di provincia"); ma la vita privata non si salda mai, se non agiograficamente, con la pubblica, e fallisce perciò del tutto quello che voleva e doveva essere il duplice obbiettivo di Čaureli: da un lato, rispecchiare nelle vicende private dei singoli il destino di tutto un popolo, e dall'altro, inversamente, ritradurre quel destino collettivo in una vissuta e compiuta esperienza personale.

Che, come avviene nella critica, più tardi, con la morte di Stalin e il "disgelo", cambi il tono anche nelle opere, non migliora di molto la situazione. Parlo qui, si badi, non solo della produzione di livello medio, alla Pyr'ev o alla Judin; parlo anche di quella che viene alla ribalta avanzando pretese, senza però saper offrire altro che una variante ammorbidita della ufficialità burocratica. Dall'impegno serio ma così mal riposto di un Rajzman, quando realizza *Kommunist* (Il comunista, 1957), o dal pathos di Leonid Lukov, quando, dopo la contrastata seconda parte di *Bol'šaja žizn'* (La grande vita, 1946), realizza film del tenore di *K novomu beregu* (Verso la nuova sponda, 1955) o di *Oleko Dundič* (1958), non deriva un innalzamento della qualità del realismo; parimenti, le commedie falsamente antiburocratiche di El'dar Rjazanov, sul tipo di *Karnaval'naja noč'* (La notte di carnevale, 1956), le proposte falsamente alternative, 'liberalizzatrici' solo a parole, dei film di Gerasimov nel periodo posteriore al "disgelo", *Ljudi i zveri* (Uomini e bestie, 1962) e *Žurnalist* (Il

[36] Cito dai due saggi di GERASIMOV e ČAURELI inclusi nel volume collettaneo *Il mestiere di regista*, con pref. di U. Barbaro, trad. di P. Zveteremich, Bocca, Milano 1954, pp. 37 e 114.

giornalista, 1967), le rievocazioni belliche sentimentalmente illanguidite del duo Alov e Naumov, di Stanislav Rostockij e di tanti altri con loro, portano i segni inconfondibili della stasi spirituale di una generazione che non crede più alla ideologia di cui si dice e si fa portavoce.

Ci sono naturalmente anche, dicevo in apertura, eccezioni felici. Tra esse, oltre al pacato realismo dei sentimenti vivo ancora in certe cose di Aleksandrov, Chejfic, Donskoj, e al gusto raffinato di certe trasposizioni filmiche da Čechov e Gor'kij (su cui ritornerò più avanti, trattando dei rapporti tra cinema e letteratura), ricordo soprattutto i lavori ultimi di due maestri, *Mičurin* di Dovženko (1948) e *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* (Il ritorno di Vasilij Bortnikov, 1953) di Pudovkin, dal romanzo *La mietitura* di Galina Nikolaeva, nonché, di Michail Romm, *Devjat' dnej odnovo goda* (Nove giorni di un anno, 1962). I canti del cigno di Dovženko e Pudovkin sono espressioni esemplari delle tragiche contraddizioni del momento. Dal punto di vista di vista soggettivo sorgono, entrambi, all'insegna degli ideali dell'umanesimo socialista, radicati in ciò che ne forma il sostrato essenziale, lavoro, sentimenti e cultura del popolo. Vasilij, Avdotja e Stepan, protagonisti del film di Pudovkin, sono contadini colcosiani alle prese con un dramma familiare; il Mičurin di Dovženko è un grande scienziato dedito, oltre che ai problemi della ricerca, a un vivo legame con il popolo, tanto da entrare senz'altro a far parte, per la fantasia popolare nazionale, dei «nuovi tipi dell'uomo nuovo»[37].

Come umanisti pugnaci, partecipi e sinceri fautori delle idealità del socialismo, l'uno e l'altro regista sono vicini ai loro eroi, ne condividono slanci, entusiasmi, speranze. "Questa è la felicità", suona l'uscita conclusiva di Vasilij con la moglie; e alla moglie Mičurin, nella sequenza del ricordo gioioso evocato quando la donna sta morendo, predice altrettanto: "Noi vivremo in modo diverso dagli altri. Faremo progredire la scienza, trasformeremo tutta la terra in un paradiso. Della nostra Russia di salici e betulle faremo un giardino così bello quale mai gli uomini han-

[37] Cfr. LUKÁCS, *Was ist das Neue in der Kunst?*, cit., p. 90.

no potuto sognare". Prima ancora che delle aspirazioni del protagonista, "gioia" e "bellezza" costituiscono d'altronde il *Leitmotiv* delle riflessioni di Dovženko stesso all'altezza del progetto originale del film; un binomio cui il colore – come poi anche in Pudovkin – viene chiamato a dare il suggello poetico. Coerentemente con la sua ascendenza contadina, il lirismo dell'intreccio tra uomo, lavoro e natura affiora in lui ancora una volta come fattore creativo primario.

> Dovženko – scrive Glauco Viazzi, recensendo *Mičurin* – ha trattato il tema in piena conformità col suo temperamento creativo. Ha posto in primo piano la passione, l'entusiasmo, la tenacia, l'utilità del lavoro di Mičurin; ha collegato profondamente la vita e l'attività dello scienziato alla società e alla natura. Ha composto il suo film, dal punto di vista strutturale, come un grande poema, a larghe strofe, con improvvisi ritorni narrativi e riprese, intrusioni liriche, un alternarsi complesso di statica e di dinamica:

dove, «per la prima volta, il colore è usato in piena libertà tecnica, e in stretta connessione narrativa al tema: dal tema scaturisce, quasi spontaneamente»[38].

Come Dovženko, anche Pudovkin resta fedele a se stesso, con scelte ideali e tematiche in controtendenza rispetto al cinema sovietico del periodo. Guido Aristarco lo rileva subito, già alla prima uscita del film:

> I nuclei della sua personalità e i temi della sua esperienza, Pudovkin li ha sviluppati fedelmente, anche in questo suo ultimo film, come impegno morale e responsabilità nei confronti dei contemporanei [...]. La novità, l'importanza dell'ultimo film di Pudovkin consiste appunto nel fatto che riporta il cinema sovietico ai conflitti umani, ridà a essi la loro funzione e il loro valore: nel fatto cioè che corregge il concetto di tipico da altri film deformato[39].

[38] G. VIAZZI, *Un film del 1949, il "Micurin"*, «Sequenze», II, 1950, n. 12 (che cito dalla ristampa in *Tovarisc Kino. C'era una volta il cinema sovietico*, a cura di R. Renzi con la collab. di G. Manzoli, Transeuropa, Ancona 1996, pp. 62-4).

[39] G. ARISTARCO, *La gioia di Vassili e il dolore di Pudovkin*, «Cinema nuovo», II, 1953, n. 18, pp. 154-5.

E anche in lui, come in Dovženko, ci sono, dal punto di vista soggettivo, partecipazione, tensione drammatica, amore per gli squarci lirici e la natura, per il paesaggio russo visto nell'avvicendarsi delle stagioni: tutto un fervore, un tripudio non diversi da quelli che animano il film di Dovženko.

Ma esemplari delle difficoltà del momento i due film appaiono insieme, oggettivamente, perché portano dentro a sé il dolore profondo dei loro autori, la loro scontentezza per quanto vi resta di inespresso, di non risolto dal punto di vista della compiutezza artistica. Aristarco cita i dubbi autocritici di Pudovkin e li commenta così:

> La gioia per una chiara visione e la sofferenza di non poter fare, come dice un personaggio del suo film, ciò che deve e vorrebbe, prorompe drammaticamente dall'opera; determina un nuovo conflitto al di fuori dei personaggi: quello di Pudovkin uomo e Pudovkin artista. Ed è questa sofferenza che testimonia, documenta una estrema sincerità e fa del *Bortnikov* l'opera forse più intimamente tormentata dell'ultimo cinema sovietico[40].

Non diversa né meno toccante, sofferente degli stessi dolori, la posizione artistica di Dovženko, consapevole a un tempo del fallimento delle grandi aspirazioni ideali del suo eroe e dei limiti della forma del suo film, che, dopo la bocciatura del progetto originario, dal titolo *La vita in fiore*, e la sua riscrittura *ex novo*, finisce con il restare ai suoi occhi un ibrido: «Mi tocca scrivere un'opera ibrida, il vecchio poema della creazione, fuso con il nuovo racconto della 'selezione'»[41], tema specifico del *Mičurin*. Anche la forma del film ne porta abbondantemente traccia.

Che non si tratti di casi o coincidenze isolate, lo provano le analogie, riguardo al contrasto tra aspirazioni e risultati, con *Nove giorni di un anno*. Corposamente umanistica, senza dubbio, anche la prospettiva di Romm: un identico attaccamento e rispetto per i problemi dell'uomo, per la cerchia dei suoi rappor-

[40] *Ibid.*, p. 156.

[41] A. DOVŽENKO, *Taccuini*, a cura di G. Aristarco, Sansoni, Firenze 1973, p. 121.

ti di vita, per i valori che ne realizzano l'essenza (scienza, cultura): attaccamento (nei confronti della preservazione a ogni costo del patrimonio artistico dell'umanità) che fa altresì da sfondo al film di Lev Arnštam, pur meno significativo, *Pjat' dnej, pjat' nočej* (Cinque giorni cinque notti, 1960). Romm si riconosce a pieno nelle idealità di Dovženko e Pudovkin. "L'energia è luce, è abbondanza... È il comunismo. E io voglio trovarla, questa energia". Chi parla così, in *Nove giorni di un anno*, è Mitja Gusev, uno scienziato atomico, responsabile di un istituto scientifico attivo a fini pacifici. L'energia cui egli accenna è sì, in primo luogo, l'energia fisica, la reazione termonucleare, ma anche quella, ideale e spirituale, della costruzione di una nuova società per l'uomo, il cui processo faticoso si intreccia strettamente con le difficoltà della riuscita scientifica. Qui sta il nodo del film di Romm. Mentre Mitja conversa al ristorante, nella sequenza più bella del film, la *camera* stacca su Il'ja, l'amico scienziato, scettico circa i destini dell'umanità, e su Lëla, la futura moglie di Mitja, che è ancora indecisa tra i due e che, pur inclinando per Mitja, lo sente lontano, profondato nel lavoro, incurante della propria vita, sempre più compromessa dal rischio mortale delle radiazioni. "Mitja, guardami", pensa la donna, mentre l'uomo seguita a parlare con l'amico: "Quanto sono intelligenti! Mi fanno schifo".

Dedizione incondizionata alla causa o umanità dell'uomo? Scienza (ragione) o sentimenti (cuore)? Ecco l'alternativa che Romm avverte come la più drammatica, specchio del problema della rivoluzione tecnica nel socialismo, e che egli riproduce assai bene tramite le venature inquiete e inquietanti dello svolgimento del film, percorso da un capo all'altro da dubbi, timori, perplessità, preoccupazioni di sbagliare: di Lëla nei confronti di Mitja ("Sono una cattiva moglie"), di Il'ja nei confronti del dirigismo burocratico ("Nessuna società, neanche la più perfetta, va esente dalla sciagura dei fessi"), dello stesso Mitja nei confronti del suo lavoro: il suo esperimento infatti fallisce. Romm – la cui carriera, già discontinua, si conclude di lì a poco, con quello che rimane forse il miglior documentario in assoluto sul nazifascismo, *Obyknovennyj fašizm* (Il fascismo quotidiano, 1965) – è senza dubbio un uomo grandemente onesto, di solida cultura,

ben cosciente dell'indirizzo nuovo, 'moderno' del suo lavoro[42]; anch'egli, come Mitja, va in cerca dell'energia che gli consenta di battersi per liquidare le sopravvivenze dello stalinismo (adombrato in un altro dei colloqui tra Mitja e Il'ja, quando quest'ultimo dichiara che in passato non si sarebbe mai permesso di esternare i suoi dubbi scettici, e da lui stesso, Romm, duramente condannato[43]); ma – e qui il parallelo non è più con il personaggio, bensì con Dovženko e Pudovkin in quanto artisti – anch'egli non fa o non fa sino in fondo quello che i personaggi dicono di voler fare: non svela la reale sostanza dei loro dubbi, non toglie loro del tutto la maschera, non porta insomma la linea di ricerca, neanche dal punto di vista artistico, alle estreme conseguenze.

Eccezioni a parte, le cifre del bilancio, se le riassumiamo, non tornano positive. Slogan e parole d'ordine, nell'Urss del dopoguerra, prevalgono di gran lunga sull'originalità creativa, la continuità sullo sviluppo e sul rinnovamento. Già il fatto che i film di rilievo siano così pochi e si debbano per lo più ai vecchi maestri costituisce il segno, non certo positivo, di un mancato ricambio generazionale di talenti durante lo stalinismo. Le stesse felici eccezioni di cui si è parlato sono felici solo fino a un certo punto; anch'esse, come le rare altre successive, scontano l'ipoteca di difficoltà non oggettivamente superate. A una vera resa dei conti con le *impasses* burocratiche dello stalinismo il cinema sovietico non perviene mai.

[42] Cfr. le dichiarazioni da lui rilasciate sul film: «Le vecchie leggi dell'arte del cinema erano qui inadatte [...]. Analizzando lo scenario di *Nove giorni di un anno* ci si può convincere facilmente che, per la prima volta nel mio trentennale lavoro, ho violato tutte le regole a me consuete nella costruzione dello scenario» (M. ROMM, *Nachwort zum Film "Neun Tage eines Jahres"*, «Kunst und Literatur», 1963, n. 3, pp. 306 sgg.; cit. da H. LOHMANN, *Michail Romm*, in *Regiestühle*, hrsg. von F. Gehler, Henschelverlag, Berlin 1972, pp. 84-5).

[43] M. ROMM, *Il fuoco sulla veranda*, «Cinema 60», IV, 1963, n. 40, pp. 21-5.

Sezione quinta

VOCI DAL CINEMA DELL'ESTREMO ORIENTE

Non deve destare troppa sorpresa che fin qui mi sia occupato solo del cinema in Occidente. Tutta la storia del sapere viene per lo più fatta, da noi, con riferimento al sapere occidentale. Si ritiene appannaggio di branche specialistiche ciò che sta al di là dei suoi confini; ben di rado ne tengono conto le storie generali. Poiché per altro tale trascuranza sarebbe disdicevole in una storia dell'arte, tanto più in una mappa storica del cinema, arte planetaria per sua essenza, dico separatamente, nella presente sezione, di talune delle 'voci' più qualificate del cinema dell'estremo Oriente: un cinema che vanta senza dubbio personalità di primo piano, o la cui genesi e i cui sviluppi riescono da sé soli storicamente significativi. Ma perché una sezione a parte sull'estremo Oriente? e perché proprio a questo punto? La separatezza si giustifica con, da un lato, lo scarto storico, dall'altro l'alterità, rispetto all'Occidente, delle matrici di cultura degli autori di riferimento; e si porta dietro inoltre il limite che all'Oriente non sarà qui possibile riservare la stessa attenzione e lo stesso spazio che al cinema occidentale, sia per motivi di competenza personale da parte di chi scrive, sia per motivi più sostanziali, connessi – come si spiegherà di seguito – con l'oggettività delle linee interne di sviluppo del complesso storico in questione: donde la rigidezza della selezione del materiale offerto, necessariamente anche maggiore di quella usata sopra.

Circa la collocazione della sezione proprio a questo punto, a ridosso di quella concernente la democrazia del dopoguerra e il cinema dei paesi socialisti, essa pure richiede di venir giustificata. Naturalmente grandi paesi come India, Giappone e Cina producono film anche prima e dopo questa circostanza di tempo; tutt'e tre conoscono una lunga preistoria filmica, la fase del cinema muto, l'espansione commerciale del sonoro; e in seguito, si capisce, rafforzano ulteriormente le loro strutture produttive. Sono tuttavia parecchi i motivi che inducono a fissare proprio a quell'altezza, nel tardo dopoguerra, il *clou* della storia novecentesca delle tre cinematografie menzionate. Anzitutto il fenomeno, comune a tutt'e tre, del loro primo vero riconoscimento internazionale. La presentazione e premiazione di *Rashômon* alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia (1951) spalanca al cinema giapponese le porte dell'Occidente, modificandone i rapporti di forza interni e internazionali; lo stesso può ripetersi per l'India dopo la vittoria a Venezia (1957) di uno dei migliori film del più prestigioso regista indiano, Satyajit Ray (discusso qui di seguito); e per quanto riguarda la Cina, le vicende successive alla fondazione della Repubblica popolare (1949) sono quelle che più le permettono di inserirsi autorevolmente nel contesto della civiltà del Novecento. Coincide inoltre con la fase in parola – ed è questo soprattutto che conta sotto il profilo storiografico – l'innalzamento qualitativo dei risultati ottenuti, poiché proprio allora le personalità di cui farò parola raggiungono il massimo fulgore, la punta alta della loro attività creativa. Accidentali scarti di tempo, volta per volta indicati, non alterano la sostanza del quadro e restano storiograficamente ininfluenti. Il lettore sia comunque fin da subito avvertito che, in ragione non tanto dell'arbitrio di chi scrive, quanto del diverso grado di incidenza sul cinema dei fattori oggettivi determinanti (politici, sociali, ambientali), si troverà di fronte a una certa disomogeneità di trattazione della materia. Nel caso dell'India e del Giappone, le 'voci' figurano qui infatti prese in esame per la loro singola rilevanza qualitativa; nel caso del cinema cinese, soprattutto per la rilevanza storica del paese cui quel cinema appartiene.

Satyajit Ray, *Mahanagar* (La grande città, 1963) e *Charulata* (1964).

XVIII

L'INDIA DI SATYAJIT RAY

Se c'è un paese dove il cinema commerciale domina incontrastato, questo paese è l'India. Cominciamo intanto con il dire che India è termine troppo generico, troppo indeterminato. Nel calderone di quell'immenso paese si mescolano una pluralità tale di popoli, costumi, tradizioni, istituzioni politiche differenti e, quel che è più, di differenti lingue, reciprocamente incomprensibili, che non se ne può parlare, se non con precisazioni, come di un tutto unitario. A suo tempo già Rabindranath Tagore, il grande poeta, letterato e moralista bengalese, patrocinatore indefesso della «unità intellettuale» dell'India, si scontra con l'obiezione messa avanti dagli oppositori «che è difficile, se non impossibile, riuscire a ottenere in India un'unità intellettuale a causa della molteplicità delle lingue che vi si parlano»[1]. Per il cinema ne derivano immediatamente due conseguenze, entrambe negative: in primo luogo che esso, benché conti su una enorme produzione complessiva annua, si rivolge soprattutto a un mercato interno, locale (giacché film parlati, poniamo, nella lingua del Bengala non sono esportabili *sic et simpliciter*, senza idonei accorgimenti, in altri Stati e città del paese, come Bombay o Madras, dove domina la lingua *hindi*); in secondo luogo, che per sopravvivere, per poter far fronte alle difficoltà e alle pressioni dell'industria, esso mette pregiudizialmente da parte la qualità, pun-

---

[1] R. TAGORE, *Il centro della cultura indiana* [1919], nel suo volume di saggi *La civiltà occidentale e l'India* [1961], trad. di J. Pinna-Pintor, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 131.

tando quasi soltanto sulle produzioni popolari a carattere pseudofolclorico o a grande spettacolo.

Neanche le vicende storiche del paese ridondano a suo vantaggio. I contrasti interni tra etnie, la difficile via dell'India all'indipendenza, gli effetti stessi di questa indipendenza su province periferiche come il Bengala, «tagliato bruscamente fuori da una parte importante della sua tradizionale area di distribuzione», accentuano il fenomeno della marginalizzazione di certe cinematografie a vantaggio di altre. Sintomo di questa situazione, concordemente giudicata «poco favorevole all'emergere di un buon cinema», la schiacciante prevalenza del cinema *hindi*, con centro a Bombay, tanto che quest'ultimo viene descritto dalla storiografia (Chidananda Das Gupta, Yves Thoraval ecc.) come l'*All-India film* per eccellenza[2], il cinema grazie a cui la formula del "divertimento innanzi tutto" si assicura il trionfo. Della più gran parte dei film prodotti dall'India in generale Thoraval dice riassuntivamente:

> Loro caratteristica è di incorporarsi aspetti del cinema popolare e diverse arti della scena, insieme con mutuazioni dalle formule di Hollywood, avendo per motto: "il divertimento è tutto"[...]. Tutto ciò nell'ottica confessata di scavalcare le barriere regionali e linguistiche grazie alla "*leadership* culturale" del cinema. Questo 'credo', secondo cui gli *All-India films* svolgerebbero, per mancanza d'altro, una funzione di integrazione nazionale, ha influenzato in modo durevole l'industria cinematografica indiana dagli anni '50 in poi, la sua incapacità di autofinanziarsi trovandosi così controbilinciata, a giudizio di Ch. Das Gupta, dal suo supposto potere di favorire una cultura contemporanea 'indigena' unificata e 'pan-indiana' (*all-India*)[3].

[2] Mi servo qui principalmente di E. BARNOUW/S. KRISHNASWAMY, *Indian Film* [1963], Oxford University Press, New York-Oxford-New Dehli 1980², pp. 59 sgg.; N. KABIR, *Il cinema hindi*, in *Le avventurose storie del cinema indiano*, a cura di M. Müller, Marsilio, Venezia 1985, I, pp. 107 sgg.; H. MICCIOLLO, *Le cinéma Indien: tentative de repérage*, in *Indomania. Le cinéma indien des origines à nos jours*, Cinémathèque française, Paris 1996, pp. 78 sgg.; Y. THORAVAL, *Les Cinémas de l'Inde*, L'Harmattan, Paris-Montréal 1998, pp. 70 sgg. (il quale ultimo rinvia, per la coniazione dello slogan *All-India films*, al critico bengalese Chidananda Das Gupta).

[3] THORAVAL, *Les Cinémas de l'Inde*, cit., p. 70.

Dato un tale policentrismo, dato il carattere così composito dell'universo di vita dell'India, sarebbe irragionevole supporre che nel cinema un'unica personalità, per quanto rilevante, la rappresenti e la esaurisca. Il titolo del presente capitolo, *L'India di Satyajit Ray*, significa in realtà soltanto questo: che frammezzo al dilagare di una produzione mercantile senza valore, con il cinema di Ray l'India esprime dei valori autentici, la personalità di un autore degno di figurare con pieno diritto nella storia del cinema, a fianco e all'altezza degli autori di maggior spicco del cinema occidentale. Da influssi dell'Occidente, del resto, – lo vedremo subito – la sua cultura resta tutt'altro che immune. Bengalese, nativo di Calcutta (1921), egli arriva al cinema passando attraverso studi di pittura. Confessa in una intervista dell'estate 1970:

> La mia vita di artista è iniziata soltanto dopo aver lasciato, laureato con lode in economia, l'università di Calcutta. Sono stato due anni e sei mesi a Santiniketan, che è l'università di Tagore, e penso che quelli siano stati gli anni più importanti per la mia formazione. Studiavo pittura e avevo molto tempo per meditare e leggere, per osservare la natura e conoscere gente. Tutto è cominciato allora, compreso il mio interesse per il cinema[4].

Queste e altre confessioni di Ray, insieme con i lavori della storiografia autoctona più prossima a lui, in specie quelli di Chidananda Das Gupta[5], aiutano non poco a comprendere sia il profondo legame di Ray con la cultura del suo paese come il pro-

[4] *Conversation with Satyajit Ray*, ed. by F. Isacsson, «Sight and Sound», XXIX, 1970, n. 3, p. 114 (trad. nel vol. *Il contrasto, il ritmo, l'armonia. Il cinema di Satyajit Ray*, a cura di E. Magrelli, Di Giacomo, Roma 1985, p. 107). Anche nello schizzo autobiografico postumo premesso alla rievocazione del lavoro alla sua trilogia d'esordio (S. RAY, *My Years with Apu*, Faber and Faber, London-Boston 1997, p. 7) il regista conferma che i due anni e mezzo di Santiniketan «furono tra i più fruttuosi della mia vita».

[5] Di CH. DAS GUPTA si vedano, oltre alla monografia *The Cinema of Satyajit Ray*, Vikas, New Delhi 1980, i saggi *Ray and Tagore*, «Sight and Sound», XXXVI, inverno 1966-67, n. 1, pp. 30-4; *Satyajit Ray: The First Ten Years*, nel suo vol. *Taking About Films*, Orient Longman, New Delhi 1981, pp. 51-75; e i due brevi contributi al volume *70 Years of Indian Cinema (1913-1983)*, ed. by T.M. Ramachandran, Cinema India International, Bombay 1985, pp. 101-16.

cesso a mezzo del quale quel legame si tramuta via via in molla creativa, in una fonte di grande originalità espressiva. Determinante sopra ogni altra cosa il suo rapporto intellettuale nei confronti della figura e degli insegnamenti di Tagore, cui egli consacra anche, non occasionalmente, il notevole, sensibile, personalissimo documentario omonimo, *Rabindranath Tagore* (1961), frutto di ricerche minute di materiali d'archivio, e che va senz'altro ascritto tra i suoi prodotti migliori. Per quanto diverse siano le loro matrici spirituali rispettive, per quanto in Ray la spiritualità abbia un carattere non, come in Tagore, religioso ma immanente, non c'è dubbio che il punto di partenza del cinema di Ray sia Tagore. Questi gli comunica il senso e il bisogno di una cultura viva, attiva, non «appresa unicamente sui libri», poiché per Tagore – nemico giurato del pedantismo libresco dominante nella pedagogia dell'India del suo tempo – la «vera cultura cresce, si muove e si moltiplica nella vita»[6]. A lui Ray si ricollega per il principio di ideali educativi vagamente permeati da una spiritualità tolstojana; da lui Ray deriva l'impulso a una delibazione critica dei problemi nazionali sia sul piano immediatamente politico, sia sul piano della emancipazione umana (compresa l'accentuazione del ruolo della donna in questo processo emancipativo); con lui condivide l'inclinazione a una teoria consapevolmente umanistica del ruolo dell'arte («L'arte nasce dall'uomo nella sua interezza»), persuaso della «ovvia verità – parole sempre di Tagore[7] – che la musica e le belle arti sono fra i mezzi più alti di espressione dello spirito nazionale e che senza di essi il popolo rimane muto». Rilevante soprattutto quest'ultimo aspetto: che cioè, contro l'occidentalismo pedagogico di maniera, anche Ray mette in campo e fa valere come progressive le radici storiche nazionali, le eredità culturali della vecchia India. Non altrimenti dal modo in cui Tagore attinge alla letteratura sanscrita e alla mitologia induista, o si ispira tematicamente, in più di un caso, al *Mahabharata*, Ray non disdegna affatto di far leva sulle eredità classiche, richiamandosi persino *ex professo*, dove occorre,

[6] TAGORE, *Il centro della cultura indiana*, cit., p. 126.
[7] *Ibid.*, pp. 142-3.

alle «corrispondenze con il divino» delle *Upanishad* o di altri testi e riti sacri dell'induismo.

Ma tra i due autori c'è anche un rapporto più intimo, che risalta e balza in primo piano se teniamo conto dell'altro lato dell'influsso di Tagore, quello concernente i tratti formali della composizione. La forza del maestro sta per Ray nel fatto che egli non agisce come un freddo illuminista razionale, ma che è piuttosto la poesia della sua prosa, insieme turgida e spirituale, talora lussureggiante, ad avvolgere nelle sue spire, infondendole vita, la battaglia emancipatrice. Già soltanto le immagini del documentario su Tagore ricordato sopra pulsano di una vitalità analoga alla vitalità della sua prosa poetica, quale si riscontra, a esempio, nel capitolo conclusivo di un romanzo particolarmente caro a Ray, *La casa e il mondo*. "Su! su!", vi suonano le parole dell'ultimo racconto di Bimala, la protagonista femminile. "È tempo di veleggiare verso il punto della grande confluenza, dove il fiume dell'amore si incontra con il mare dell'adorazione. In questo limpido azzurro, tutto il carico della melma si affonda e sparisce. Non temo nulla, – né me stessa, né altri. Ho attraversato il fuoco. Quello che era infiammabile si è bruciato e incenerito; quello che è restato è immortale". ("Fuoco", "fiamma dello spirito", "soffio vitale" ecc. sono in Tagore locuzioni, di matrice religioso-classica, spesso ricorrenti.)

Cinematograficamente non meno incisivo sulla formazione di Ray è, in secondo luogo, il suo incontro con la cultura filmica occidentale, soprattutto con il documentarismo di Flaherty, con Mark Donskoj, con Jean Renoir (che impara a conoscere nel 1949, durante la lavorazione in India di *The River*, dichiarando di apprezzarne il «lirismo», il «trasporto per la natura», il «profondo umanesimo») e con il neorealismo italiano (che ha modo di avvicinare per la prima volta a Londra nel 1950, quando vede, tra altre cose, *Ladri di biciclette*, restandone colpito molto profondamente)[8]. Non si pensi a uno scarto improvviso o a un contrasto di principio, inconseguente, rispetto alla linea so-

[8] Cfr. *Conversation with S. Ray*, cit., pp. 115-6 (trad., pp. 108-9); RAY, *My Years with Apu*, cit., pp. 16 sgg., 25.

pra indicata. Presso Renoir e De Sica il regista rintraccia, su altro sfondo, come effetti di una civiltà altra, socialmente più evoluta, proprio gli stessi ingredienti spirituali che in Tagore, il senso dell'immersione lirica nella natura, il pathos della lotta per la salvaguardia della dignità e qualità umana dei personaggi. La componente occidentalistica non interviene dall'esterno, a titolo di ornamento puramente sovrapposto. Ray rispetta l'insegnamento di Tagore anche in questo, che, come lui, non crede né all'autarchia della cultura («qualsiasi cultura speciale, completamente avulsa dalla cultura universale, non è vera cultura»), né a innesti culturali artificiosi, di tipo accademico o libresco. Tagore ammonisce ancora in proposito:

> Se si vuole far crescere un albero nel terreno sabbioso di un deserto non basta far venire il seme da una terra lontana, ma bisogna procurarsi anche il terreno e l'acqua [...]. L'istruzione che riceviamo nelle nostre università dà per scontato il fatto di servire a colmare una terra arida; che bisogna importare d'oltre oceano non soltanto concezioni, punti di vista e scienza, ma addirittura la lingua. Ciò rende la nostra istruzione infinitamente nebulosa, distante e irreale, infinitamente staccata da qualsiasi contatto con la vita[9].

Consimile dunque, nei loro due casi, il rapporto che si instaura verso la cultura autoctona. In nessuno dei due la considerazione per la mitologia antica, le fonti classiche ecc., annulla l'interesse per i valori e i bisogni del presente; d'altronde in nessuno dei due il sostrato culturale nazionale significa gusto dell'arcaismo, conservatorismo autarchico. Di Tagore si è detto piuttosto, a giusta ragione, che egli affonda saldamente le radici nel paese, senza perdere mai di vista le connessioni che il paese ha – deve avere, ai fini del progresso, del suo elevamento all'altezza del presente – con il mondo civile occidentale. «In sintesi – riassume così il problema un grande critico, Edward Thompson, parlando di Tagore[10] – egli si è confrontato sia con l'Oriente che con

[9] TAGORE, *Il centro della cultura indiana*, cit., pp. 129-30, 135.

[10] E. THOMPSON, *Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist* [1948], Oxford University Press, New Dehli 1991, p. 311.

l'Occidente, in atteggiamento filiale verso entrambi, da profondo debitore di entrambi». Per Ray vale altrettanto. Egli rivendica a sé e, in un'intervista della primavera 1982, difende anche espressamente la vantaggiosità di un tale itinerario formativo:

> La fusione di valori orientali e occidentali, che ottenni nel corso della mia educazione, mi è stata di grande ausilio. Ma dietro si ha da avere il sostegno della propria cultura. Già quando feci il mio primo film ne avevo coscienza. La mia formazione era occidentale, avevo studiato l'inglese. Ma sempre più, lungo l'ultimo decennio all'incirca, sono andato risalendo indietro, sempre più indietro, alla storia del mio paese, della mia gente, del mio passato e della mia cultura[11].

Proprio da questa fusione di valori, da questa commistione delle matrici formative della sua cultura, nasce l'originale cinema di Ray: anzitutto la trilogia di Apu, *Pather panchali* (Il lamento del sentiero, 1956), *Aparajito* (L'invitto, 1957) e *Apur sansar* (Il mondo di Apu, 1959), sorta di biografia ideale, trasfigurata, non tanto di un personaggio, quanto del processo storico-sociale di maturazione dell'India; e poi i film che, con taglio diverso e con diverso esito, si incentrano su problemi politici o sociali o individuali più specifici, dal nazionalismo alla tradizioni religiose, dai rapporti di lavoro e di vita al delicato tasto della emancipazione femminile: ossia – per citare qui solo i casi migliori – *Teen kanya* (Tre figlie, 1961) e *Charulata* (1964), entrambi da racconti di Tagore, *Mahanagar* (La grande città, 1963), il più tardo – ma progettato già agli esordi – *Ghare-baire* (La casa e il mondo, 1984), di nuovo da Tagore.

Sulla falsariga di un lunghissimo romanzo di Bibhuti Bhusan Banerjee con al centro la figura di Apu, un giovane della casta braminica che vediamo crescere nella povertà della campagna, formarsi a Calcutta, pervenire alla maturità umana e intellettuale, la trilogia affronta i problemi della disintegrazione del vecchio assetto rurale del Bengala e dell'ideale di una sua ristrutturazione in base a parametri nuovi, conformi alle esigenze della

[11] Dichiarazione rilasciata a D. MALCOLM, *Satyajit Ray*, «Sight and Sound», LI, 1982, n. 2, p. 109.

civiltà urbana moderna. Con pudore e schiettezza, ma senza rassegnazione, Ray mostra fin dal principio, narrando del villaggio di Apu bambino, come e quanto pesino sull'India i malanni di una miseria antica. Tagore descrive così la situazione dei villaggi rurali del suo tempo:

> Nei nostri villaggi i poveri hanno sempre sopportato molte offese e i potenti hanno inflitto molti torti. Ma, d'altra parte, i potenti hanno sempre dovuto occuparsi di tutto quanto occorre al benessere del villaggio. Stretta tra la tirannia e la carità, la gente del villaggio è stata completamente svuotata del rispetto di sé. Attribuiscono le loro miserie a peccati commessi in una vita anteriore, e sono convinti che, per avere una vita migliore, devono rinascere con un maggior capitale di meriti. Ciò che li rende impotenti è la convinzione che non si può sfuggire alla sofferenza[12].

Ma, pur ben compresa di un tale problema, la trilogia non è affatto un'opera sulla miseria; come rileva Chidananda Das Gupta, essa è piuttosto la «cronaca dello svilupparsi di una vita dalla nascita all'età adulta attraverso esperienze abbastanza comuni nell'India che dai tempi medievali viene su al ventesimo secolo»[13]. La lezione più provvida del neorealismo italiano – il rispetto cioè dell'artista per la realtà e l'uomo del proprio tempo – trova qui, nel ritratto che dell'India ci dà Ray, un campo di applicazione sentita quanto sofferta. Riprendendo e proseguendo le vicende narrate in *Pather panchali*, *Aparajito* (che occupa appunto il brano terminale della prima parte del romanzo e l'inizio della seconda) va realisticamente più in profondo. A sollecitare la lezione del neorealismo non sta però, come da noi, il sostrato di un movimento di cultura radicata al presente; l'affresco di Ray si estende infatti indietro a raccontare vicende dell'India non di oggi ma di ieri, come avverte la soprascritta iniziale: Benares 1920. Le divergenze sono inequivocabili. Dove il neorealismo implica assimilazione e superamento di un certo stadio e tipo di cultura, il contributo di Ray

[12] R. TAGORE, *Città e villaggio* [1939], nel suo vol. *La civiltà occidentale e l'India*, cit., p. 254.

[13] CH. DAS GUPTA, *The Cinema of Satyajit Ray: Rise and Fall of Faith*, in *70 Years of Indian Film*, cit, p. 106.

si muove nell'ambito di una cultura cinematograficamente pressoché vergine, non tentata ancora da esperienze formalistiche. Certe dispersioni, soprattutto iniziali, e certi passaggi superflui, e la scarsa consapevolezza della funzione dell'ellissi si spiegano solo con un dominio del linguaggio non completo; di qui l'impressione che l'affresco si disperda e dissolva in una multilinearità orizzontale slegata. I brani migliori della trilogia restano quelli in cui Ray può liberare prepotentemente la propria natura e la natura dei personaggi: quelle aperture liriche che più denunciano in lui l'amore per Renoir e Flaherty, oltre che letterariamente per Tagore (come, a esempio, le sequenze di *Aparajito* in cui si manifesta l'improvvisa passione di Apu per lo studio, i suoi momenti di felicità quando ottiene il permesso di recarsi a Calcutta e il suo dolore quando apprende la morte della madre); di Tagore del resto Apu recita nel film passi dalle poesie *Bashundara* (L'universo) e *Nirrudesh jatra* (Destinazione sconosciuta)[14].

Come tale sofferto cantore della crescita dell'India a moderna nazione civile, Ray è inoltre – si ricordava sopra – non meno sensibile di Tagore verso la questione della emancipazione femminile. Se in certe psicologie di Tagore, a esempio nella Sumitra del dramma *Re e regina*, la critica ha creduto di riscontrare analogie con la Nora dell'Ibsen di *Casa di bambola*, Ray potenzia ulteriormente questa linea di sviluppo, foggiando splendidi ritratti di donna (Charulata, la giovane Arati della *Grande città*) in lotta contro gli schemi e i conformismi della tradizione. Che anche qui per lui non si tratti di una polemica intellettualistica lo prova bene, da ultimo, *La casa e il mondo*, culmine dell'unità ideale di tutti i motivi della sua poetica, esternata per altro questa volta – si noti – in lingua *hindi*. Al centro del romanzo, che Thompson giudica «più moderno nel tono di qualsiasi altra cosa la narrativa bengalese possedesse» e che proprio per questo, dopo la sua comparsa (1916), viene subito attaccato come immorale e antipatriottico[15], sta l'atteggiamento consapevolmente critico di

[14] Cfr. D. COOPER, *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2000, pp. 51-2.

[15] Cfr. THOMPSON, *Rabindranath Tagore*, cit., p. 246.

Tagore verso il movimento nazionalistico bengalese *Swadeshi*, dalle cui punte estreme, intolleranti, egli si dissocia nettamente. «Oggi la cosa più importante da apprendere», scriverà poco dopo, «è il modo di liberarsi dall'arroganza del nazionalismo»[16]. E si veda come nel romanzo egli presenta l'improvvisa irruzione in scena del movimento (una accensione, un "fuoco"), tramite l'impatto delle parole di Sandip Babu, suo portavoce, sulla disincantata e battagliera protagonista Bimala, il cui racconto apre il romanzo: "Tra me e me dicevo che quel fuoco la sua parola l'aveva preso dai miei occhi, poiché noi donne non siamo soltanto le divinità che custodiscono il fuoco della casa, ma la fiamma stessa dello spirito". Ray coglie tutta la complessità e ambiguità della situazione qui delineata, non risolubile unilateralmente. Come si rende conto presto Nikhil, il marito di Bimala, illuminista liberale ben consapevole dei pericoli del nazionalismo, non si dà civiltà, indipendenza, India moderna senza emancipazione, ma questa esige, a sua volta, la liquidazione degli impacci giuridici del passato, dunque la rivolta, la lotta, contro la loro sopravvivenza. "Desideravo vivamente che Bimala fiorisse appieno in tutta la sua verità e potenza", egli riflette nel romanzo. "Ma non ponevo mente che bisogna buttar via tutte le pretese fondate sui diritti convenzionali, se si vuole che una persona si riveli liberamente nella verità": dove l'eco del lato ribelle della drammaturgia di Ibsen risuona di nuovo con prepotenza.

Ci sono alcuni punti da mantenere criticamente fermi su Ray. Può darsi che la critica abbia ragione, quando, con Das Gupta e da lui in poi (passando per Henri Micciollo, Andrew Robinson ecc., fino al suo concittadino Suranjan Ganguly), descrive «la traiettoria della modernità di Ray così come essa evolve da una illuminata fiducia umanistica nel progresso all'erosione graduale di quella fiducia», determinatasi soprattutto dopo il tramonto dell'era Nehru[17]. Ma fermi restano questi punti: primo, che il 'regionalismo' del suo cinema bengalese non va affatto a detrimento della 'universalità' del suo senso e della sua efficacia, anzi paradossalmente finisce con il favorirli[18]; secondo, che intatto e immutato rimane comunque in lui sino alla fine quell'atteggiamento di umanista critico (non importa se incupito, pessimista, sfiduciato), che ne fa l'autore più significativo del cinema indiano in generale: l'unico davvero in grado di imporsi internazionalmente, a livello della più avanzata cultura cinematografica mondiale: il che per altro non esclude, si capisce, la presenza in India di altri registi per qualche verso interessanti, come a esempio Mrinal Sen e Ritwik Ghatak (anch'essi entrambi bengalesi), il secondo dei quali, almeno una volta, con *Subarnarheka* (Il fiume Subarna, 1962), si avvicina ai temi e – entro certi limiti – alla qualità dei film di Ray.

[16] R. TAGORE, *L'unità dell'educazione* [1921], nel suo vol. *La civiltà occidentale e l'India*, cit., p. 166.

[17] S. GANGULY, *Satyajit Ray: In Search of the Modern*, The Scarecrow Press, Lanham MD-London 2000, p. 141.

[18] Cfr. BARNOUW/KRISHNASWAMY, *Indian Film*, cit., pp. 228-9, 238.

Kenji Mizoguchi, *Sanshô Dayû* (L'intendente Sansho, 1954).

XIX

IL GIAPPONE DI MIZOGUCHI, OZU E KUROSAWA

Della lunga serie di registi attivi in Giappone durante il muto e il sonoro mi soffermerò qui a dire dei tre, Mizoguchi, Ozu e Kurosawa, la cui creatività attesta al più alto grado ruolo e funzione del cinema nella cultura del Novecento. Naturalmente questa scelta ha solo il senso di una esemplificazione; non pretende in alcun modo di ergersi a discriminante, tanto meno di sancire un rigido esclusivismo. A esempio, anche i tratti umanistici del cinema di Keisuke Kinoshita (e del primo Kobayashi, allievo di Kinoshita) o l'intimismo problematico a matrice piccolo-borghese di Mikio Naruse o l'inclinazione spiritualistica delle migliori opere di Kon Ichikawa o l'anarchismo protestatario di Nagisha Ôshima meritano se non altro una menzione.

1. *Kenji Mizoguchi tra passato e presente.*

Indipendentemente dalla qualità artistica dei risultati conseguiti, che pure sono talora ragguardevoli, poche figure del cinema mondiale appaiono compenetrate così a fondo dalla tragicità reale e spirituale della storia del proprio paese quanto lo è Kenji Mizoguchi. Non facile per la storiografia darne un profilo sintetico, coglierne i tratti salienti con uno sguardo d'insieme. La sua produzione filmica, cominciata presto (1921-22), si distende lungo più di tre decenni densi di tensioni, dal faticoso assestamento novecentesco del Giappone dopo la fine dell'era Meiji, attraverso le turbolenze del militarismo aggressivo, sino alla metà degli anni '50. Copiosa, intensissima, sebbene giunta a noi con gra-

vi lacune (e non solo relative alla fase del muto), essa attesta la natura sempre di nuovo contrastata del suo sviluppo: che cioè Mizoguchi si apre la strada a fatica in ogni fase, tra le contingenze del momento, risentendone pesantemente, urtando contro barriere esterne e interne innumerevoli; esiguo, di conseguenza, il lotto dei suoi film da ritenersi in una mappa storica, da valutarsi come autenticamente rappresentativi della sua personalità. Questo è il motivo per cui nei confronti di Mizoguchi alla critica si richiede uno sforzo di concentrazione particolare: si richiedono cioè, prima e più che giudizi singoli, sui singoli film, la giusta fissazione e determinazione di quella che ne rappresenta la linea portante principale, e insieme, dentro a essa, una capacità di sceveramento tra cosa e cosa spinta all'estremo, esercitata con spregiudicatezza.

Generalmente parlando, due sono i campi verso cui Mizoguchi orienta la sua attività: i film storici in costume (*jidai-geki*), ricchi di elementi mitico-fantastici, rifatti al Giappone arcaico, fino a tutta l'era Tokugawa, e i film di taglio sociale contemporaneo (*gendai-geki*). Storia prende in lui, vieppiù con il trascorrere del tempo, con la sua propria maturazione, un significato molto complesso. Da un lato, oggettivamente, rimanda al tempo storico della ambientazione, indicando il peso che la storia reale ha sulla configurazione dei suoi racconti e dei suoi personaggi; dall'altro costituisce il retroterra soggettivo consapevole della prospettiva chiamata in causa per la giusta illuminazione del presente. Tra passato e presente Mizoguchi non sta solo nel senso estrinseco che la sua copiosa produzione si divide tematicamente tra le due età, ma soprattutto in quello, assai più significativo sotto il profilo estetico, che, dove gli riesce, egli fa di passato e presente un nesso unitario all'interno di ogni singola opera. Sintomatico che, quando ancora in tarda età, gli viene chiesto dei suoi progetti di lavoro per il futuro, risponde con fermezza non aliena da un salutare pessimismo:

> Oggi come ieri, io voglio fare dei film che rappresentino la vita e i costumi di una società data. Ma, in ogni caso, non si deve gettare lo spettatore nella disperazione. Sarebbe necessario inventare un nuovo umanesimo che possa apportargli salvezza. Voglio continuare a esprimere il nuovo, ma non posso affatto abbandonare l'antico. Conservo un grande attaccamento al passato, mentre non ho che poca speranza nell'avvenire[1].

È soprattutto in questo senso che per lui, grande cultore della modernizzazione dell'era Meiji, conseguente alla liquidazione del particolarismo feudale dello shogunato e alla restaurazione della autorità 'illuminata' del Mikado, si può parlare di visione umanistico-borghese, di simpatie per il realismo critico di stampo occidentale: dove un ruolo importante giuoca la sua stretta collaborazione, dal 1936 in avanti, con lo sceneggiatore progressista Yoshikata Yoda, e dove egli fa confluire eclatticamente insieme i due interessi dominanti della sua formazione, quello per la pittura e quello per la letteratura. Così accade che una volta insista con Yoda: «Nel tuo scenario bisogna mettere tutto, tutto ciò che concerne l'uomo: ciò che in lui è costante, ciò che si modifica, quel che c'è in lui di buono e i lati cattivi. Ma bisogna che sia bello». (Commenta Yoda: «L'ossessione di Mizoguchi erano la verità e la bellezza».)[2] Così, ancora, i nomi di Picasso e di Shaw, di Balzac e di Sinclair Lewis, affiorano nei ricordi, nelle interviste, nelle conversazioni tra quelli cui più si indirizzano il suo gusto e le sue preferenze; e la figura di Ibsen come drammaturgo viene posta esplicitamente in discussione da un suo film del dopoguerra, *Joyû Sumako no koi* (L'amore dell'attrice Sumako, 1947), in una delle cui sequenze d'apertura ci si interroga circa l'opportunità di rappresentare *Casa di bambola* su un palcoscenico giapponese e circa le difficoltà in genere della nascita dello *Shingeki*, il teatro locale moderno all'europea[3]. Mai comunque queste propensioni vanno al di là di una generica af-

[1] T. HAZUMI, *Trois interviews de Mizoguchi*, «Cahiers du cinéma», XX, 1961, n. 116, p. 21. (Se ne trova altra traduzione nel volume *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, a cura di A. Aprà/E. Magrelli/P. Pistagnesi, Ed. RAI/La Biennale di Venezia, Roma-Venezia 1980, p. 140.)

[2] Cfr. l'intervista a Yoda e all'operatore Kazuo Miyagawa in *Six entretiens autour de Mizoguchi*, éd. par A. Mnouchkine, «Cahiers du cinéma», XXVII, 1964, n. 158, p. 24.

[3] Cfr. Y. YODA, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1997, p. 68.

finità di prospettive, mai si tramutano, neanche alla lontana, in una inclinazione ideologica per l'occidentalismo.

I segni più marcati della personalità di Mizoguchi, secondo la fisionomia definita sopra, li lasciano i film in costume della sua fase tarda, segnatamente *Saikaku ichidai onna* (Vita di O-Haru, donna galante, 1952: desunto dal romanzo secentesco di Saikaku Ihara), *Ugetsu monogatari* (I racconti della luna pallida d'agosto, 1953: da novelle di Akinari Ueda e Maupassant) e *Sanshô dayû* (L'intendente Sansho, 1954: dall'adattamento di una vecchia leggenda a opera dell'occidentalista Ôgai Mori): caratteristico per tutti essendo questo, che gli elementi mitici, fantastici ecc., vi si saldano in unità con quelli storici, a riprova della natura eclettica dell'idea di evoluzione verso il moderno che coltiva Mizoguchi, sia per quanto concerne lo spirito e la cultura nazionale in genere, sia per quanto concerne i moduli stilistici dei suoi propri film (influssi e prestiti dal *nô*).

Ognuno di questi film sta infatti in bilico tra poli contrapposti, tra la nostalgia per la civiltà del passato, messa a repentaglio da soprusi e violenze, e l'attrazione per l'inevitabilità della genesi del nuovo. I personaggi aspirano di continuo a mete inattingibili; la frustrazione dei fallimenti si mescola in loro con la sofferenza, la sofferenza con l'attesa della riconquista di una dignità perduta. "I nostri dolori non devono essere stati inutili. Ora dobbiamo pensare a riprenderci", mormora nel finale, illudendosi, la moglie di Tobei, uno dei due protagonisti dei *Racconti della luna pallida d'agosto*, mentre l'altro, suo cognato, il vasaio Genjurô, sogna l'impossibile felicità della unione con la donna fantasma Wakasa; O-Haru, di nobili origini, scesa al rango di *geisha*, poi rifugiatasi in convento, sconta altrettanto le conseguenze imposte alla libera ricerca dell'amore dalle leggi patriarcali della società del tempo; né meno travagliate, sebbene in apparenza vittoriose, sono le vicende della carriera del giovane Zushio, il protagonista dell'*Intendente Sansho*, ambientato nel Giappone dell'epoca in cui – avverte una didascalia – «gli uomini non avevano acquistato ancora coscienza di se stessi e non si erano liberati dalla barbarie di secoli tenebrosi».

È di questa atmosfera pervasa di sofferenza, di questo doloroso legame tra passato e presente, che Mizoguchi si fa il cantore artistico, mostrando di sapersi inserire con sensibilità moderna nell'analisi del passato, anche se in definitiva la sua sensibilità poggia sempre soltanto sopra categorie morali: appunto sulla rattenutezza soggettiva della sofferenza, intesa come forma eterna, universale, del destino dell'uomo, o almeno come quella forma che si presta artisticamente meglio a esprimere una sottile linea di continuità con la gestazione del nuovo, senza per altro che il nuovo mai di fatto appaia. Non è dunque un caso se lo sbocco di tutti i film citati risulta monco, soggetto a paralisi, e se tutti i loro protagonisti sono in sostanza dei vinti. Anche nel migliore, nel più progressivo e persuasivo di essi, *L'intendente Sansho*, il finale si riallaccia all'inizio, alla marcia della famiglia verso l'esilio, così come nel finale dei *Racconti della luna pallida d'agosto* Genjurô e Tobei, dopo tante traversie, tornano al loro lavoro di prima; qui come là, e anche nella *Vita di O-Haru*, poco o nulla è stato risolto. Una incidenza indiscutibilmente limitata e particolaristica ha la stessa ribellione antischiavistica di Zushio, ancor sempre ligia al rispetto dei canoni dell'obbedienza militare e a una sorta di tradizionale gerarchismo; anch'essa viene dall'alto, da una tradizione aristocratica 'illuminata': evidente l'adesione di Mizoguchi (nonostante tutti i cambiamenti apportati nello scenario del film da Yoda[4]) all'ideologia che guida l'adattamento originale della leggenda a opera di Mori, e che sta in stretta connessione con gli obbiettivi della svolta modernizzante dell'era Meiji.

Dall'espressione della sofferenza come legame di continuità tra passato e presente deriva formalmente, in pari tempo, la conduzione ritmica, poggiante su tempi lentissimi, studiati, a intervalli calibrati, che si concreta da un lato nella preferenza per il piano-sequenza, per il montaggio senza taglio, dall'altro in un raffinatis-

[4] *Ibid.*, pp. 117-9. Cfr. anche M. TESSIER, *Les rapports de la littérature et du cinéma au Japon: les bibliothèques au secours des cinémathèques*, nel volume collettaneo, a sua cura, *Cinéma et littérature au Japon de l'ère Meiji à nos jours*, Centre Georges Pompidou, Paris 1986, pp. 13-4; C. CAVANAUGH, *"Sanshô Dayû" and the Overthrow of History*, in D. ANDREW/C. CAVANAUGH, *Sanshô Dayû*, bfi Publ., London 2000, pp. 19 sgg. (i quali due ultimi per altro, curiosamente, attribuiscono i cambiamenti a Mizoguchi, senza mai far parola di Yoda).

simo gusto per la composizione pittorica dell'immagine. Mizoguchi è un maestro in fatto di suggestioni evocative: si vedano, a esempio, l'impiego della dissolvenza sia visiva che sonora, in funzione di legame spazio-temporale e sentimentale (evocazioni, richiami, raccordi), e i movimenti di macchina funzionali alla disposizione di personaggi e oggetti nel quadro: così, nei *Racconti della luna pallida d'agosto*, l'alterarsi delle dimensioni fisiche degli oggetti ritratti (come nella sequenza della barca che emerge poco per volta dalle nebbie del lago, o nello scatto convulso della moglie di Genjurô, Miyagi, che si precipita sul figlio per proteggerlo dagli orrori della guerra); così, nell'*Intendente Sansho*, il trapasso in dissolvenza sonora del lamento materno dalla lontana isola di Sado al campo di Sansho, dove si trovano i figli Anju e Zushio.

Lagrime e illusioni perdute, dolore e sofferenza, dominano anche nell'altro, meno significativo versante dell'attività di Mizoguchi, quello dei film a tema contemporaneo, che – trascurando il muto – data pressappoco a partire dal primo incontro con Yoda per le due realizzazioni del 1936 ambientate rispettivamente a Osaka (*Naniwa hika*, Elegia di Osaka) e a Kyoto (*Gion no shimai*, Le sorelle di Gion), e che prosegue poi, tra l'altro, con i due cupissimi film del dopoguerra sulla tragedia della prostituzione, *Yoru no onnatachi* (Donne della notte, 1947) e *Akasen chitai* (La strada della vergogna, 1956). Nessi con l'altro versante, con i film in costume, naturalmente ci sono. Ma qui la tessitura filmica, più slabbrata, viziata da limiti naturalistici, non restituisce con la stessa efficacia il senso profondo della sofferenza. Dall'insieme promana piuttosto l'impressione del cedimento al *cliché* del manierismo, e anche di una certa indifferenza verso il 'destino', mentre non si contempla da nessuna parte – neanche nella forma sublimata cara a Mizoguchi – una ribellione contro la miseria dell'esistente.

2. *Yasujirô Ozu e la crisi dei rapporti familiari nel Giappone del dopoguerra.*

L'impatto in Mizoguchi così determinante della prospettiva storica, del nesso ineliminabile tra passato e presente, lo si cercherebbe invano nella figura di Yasujirô Ozu, altro veterano del cinema giapponese, le cui prestazioni d'esordio risalgono indietro almeno quanto quelle di Mizoguchi, ai primi anni '20, e ne incontrano la stessa malaugurata sorte: poiché degli oltre cinquanta film da lui realizzati oggi non ne restano che due terzi, una falcidie che riguarda in prevalenza la sua produzione muta. Ozu batte fin da subito una via diversa. Ma la sua giovinezza e la sua carriera iniziale, fino all'età prebellica, appaiono tutt'altro che entusiasmanti. Lo schietto vi si mescola disordinatamente con l'artificioso, l'autentico con l'inautentico; la più gran parte delle sue opere mute superstiti non sono altro che piatte e insipide cronache di vita giovanile. Egli si muove all'insegna di una narrativa filmica di consumo, tranquilla, pulita, talora anche perspicace, ma senza voli. Sono *tranches de vie* che guardano con occhio curioso ai costumi della società giapponese, di cui ritraggono distaccatamente certe modalità (vita quotidiana, vita scolastica, lavoro, affari): nessuna elaborata fino al punto di penetrarvi in profondo. Da un lato, soggettivamente, Ozu non ha ancora portato a maturazione la sua poetica, non ne padroneggia ancora i temi salienti; dall'altro mancano le condizioni oggettive per la sua esplicazione e realizzazione formale.

Sostenere, come fa in genere la storiografia, che «Ozu è anzitutto un cineasta del muto», segnato dal muto «sino alla fine della sua vita», sembra dunque fuorviante (uno dei tanti effetti storiografici fuorvianti della confusione tra tecnica e forma); è superfluo e inutile, anzi controproducente, dannoso per Ozu stesso, seguirne passo dopo passo la carriera, come se essa costituisse un'unità senza fratture. Egli è d'altronde il primo a rendersi conto dell'insostenibilità di questa impostazione, di questa assolutizzazione idealizzante della creazione filmica: consapevole che il cinema ha bensì le sue leggi estetiche («è una scrittura drammatica, non è un seguito di accidenti»[5]), ma che l'estetica nel cinema entra in aperto conflitto con le esigenze commerciali, impedendo anche all'autore meglio intenzionato, più dotato,

[5] Cito la formula che figura nell'intervista da lui rilasciata, un mese prima della morte, al critico K. YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma* [1998], trad. francese di J. Campignon e J. Viala, Institut Lumière/Actes Sud/Arte Éditions, Arles-Paris 2004, p. 13, donde viene anche (p. 33) il giudizio sull'Ozu muto riferito sopra.

di conformarvisi sempre e comunque. Il suo stesso cinema solo di rado sta all'altezza della «scrittura drammatica» teorizzata.

Ci si deve chiedere anzitutto: poiché Ozu non predilige affatto, e lo dice, i film troppo ricchi di azione, che genere di «scrittura drammatica» è mai quella cui allude? Non certo una scrittura dalla drammaticità ostentata. Le trame dei suoi film sono quasi sempre esili, circoscritte a fatti di poco conto o a sentimenti squisitamente personali, da cui resta esclusa ogni oggettività reale, tranne le vicende concernenti il quotidiano. Chi si diverta a sfogliare i suoi quaderni di diario ne riceve l'impressione che anche il lavoro vada scandendosi per lui sul ritmo della vita di ogni giorno. Crisi drammatiche, cesure nette ecc. vengono accantonate a favore della *routine* più ordinaria, dove gran parte hanno il cibo, la salute, il tempo atmosferico. Tormenti creativi dal diario non risultano. Se si scorrono le pagine relative ai mesi che precedono immediatamente la realizzazione di uno dei suoi film più significativi, *Tôkyô monogatari* (Viaggio a Tokyo), databile al luglio-ottobre 1953, colpisce che gli appunti dell'estensore – d'altronde molto parchi, come sempre, di rimandi al lavoro – registrino quasi soltanto note del tipo: equinozio di primavera (21 marzo), dolce brezza primaverile (22 marzo), pioggia primaverile (25 marzo), nuvole del mattino (1° aprile), arriva la stagione delle piogge (5 giugno), e via proseguendo[6]. L'andamento delle stagioni risulta d'altronde, anche drammaticamente, uno degli aspetti della vita cui si mostrano più sensibili i personaggi. Questa assenza di grandi svolte e cesure, cui corrisponde una accentuata valorizzazione del quotidiano, non sopprime però affatto la drammaticità. La scrittura di Ozu viene evidenziandosi come "drammatica" via via che, nel corso dello svolgimento, vi si definiscono le posizioni umane e sociali dei personaggi, i loro rapporti reciproci; paesaggi, strade, oggetti, dettagli hanno anch'essi – vedremo – il loro ruolo, ma solo in quanto incardinati entro la struttura narrativa (la «scrittura drammatica») principale; estranea a Ozu ogni contemplazione estetizzante.

[6] Y. Ozu, *Carnets 1933-1963*, Éd. Alive, Paris 1996, pp. 340 sgg.

Decisivo, dal punto di vista critico, è però il comprendere che questa messa in forma è il frutto di una maturazione, il faticoso risultato di uno sviluppo. Non solo non esiste niente di simile a una entità fittizia precostituita come l'"ozuismo", di cui volentieri parla la storiografia, non solo il tanto decantato "immaginario" di Ozu sorge e viene crescendo nel tempo, con il maturarsi della sua poetica, ma questa maturazione appare fortemente condizionata – ben al di là di quanto i suoi film registrino esplicitamente – dai problemi della storicità oggettiva. Che i film ne risentano, anche quando non chiamano in causa referenti diretti, momenti storici determinati, cesure, svolte, lo prova appunto il variare delle modalità del venire in essere dei rapporti tra i personaggi e, con questi, della «scrittura drammatica», cioè il grado diverso di drammaticità proprio ai diversi film.

Naturalmente, come in ogni autore che si rispetti, anche in Ozu continuità e discontinuità sono per più versi legate tra loro. Già nel periodo giovanile e nella fase di mezzo gli si prospettano temi, a cominciare da quello della dialettica interna del nucleo familiare, destinati poi a ricevere in lui grande rilievo e fecondo sviluppo. Ma non è certo un caso che solo dopo la fine dell'occupazione americana del Giappone, dalla primavera del 1952, a vettore centrale e trainante della sua poetica passi lo sforzo di rappresentare – come egli spiega per *Viaggio a Tokyo* – «la disgregazione del sistema familiare giapponese»[7], in parallelo con la disgregazione e la crisi che della *pietas* nel mondo moderno descrive il cinema coevo di Kon Ichikawa (*Biruma no tategoto*, L'arpa birmana, 1955; *Enjô*, 1958, dal romanzo di Yukio Mishima *Il padiglione d'oro*; *Nobi*, Fuochi nella pianura, 1959, dal romanzo di Shôhei Ôoka *La guerra del soldato Tamura*): l'una e l'altra effetti della circostanza che il retaggio della vecchia articolazione istituzionale e spirituale della società, fortemente centralizzata, autoritaria, nei nuovi rapporti di vita non regge più.

Se per Ichikawa la perdita della *pietas* significa anche perdita della umanità dell'uomo, annullamento e distruzione di ogni

[7] Dichiarazione alla rivista «Kinema Junpô» (1960), cit. da Yoshida, *Ozu ou l'anti-cinéma*, cit., p. 204.

possibilità di vita umana, sicché neppure le pagine più vibranti dei suoi film migliori vanno mai oltre l'epicedio, nel tardo Ozu matura a dovere quel senso della crisi dell'equilibrio dei sentimenti nelle relazioni interfamiliari, divenuto instabile, che egli avverte e pone a tema con ruolo primario già almeno a partire dal periodo bellico (*Todake no kyôdai*, Fratelli e sorelle della famiglia Toda, 1941; *Chichi ariki*, C'era una volta un padre, 1942). Le inquietudini lì avvertite non mettono ancora in questione il tessuto dell'eticità; i valori etici sono valori e, come tali, non si discutono (a nessuno viene in mente di discuterli). È solo quando, con *Viaggio a Tokyo* e con gli altri film sul crescente disagio familiare per le discrepanze insuperabili tra generazioni che gli fanno da contorno, in particolare *Bakushû* (Il tempo della mietitura, 1951), *Ochazuke no aji* (Il sapore del riso al tè verde, 1952), *Tôkyô boshoku* (Crepuscolo di Tokyo, 1957), *Higanbana* (Fiori d'equinozio, 1958), *Akibyori* (Tardo autunno, 1960), Ozu viene maturando la coscienza che l'apparente assolutezza dei valori etici della tradizione non regge più, – è solo allora che il suo rapporto con essa diventa critico. In primo piano viene sempre più la rappresentazione delle conseguenze della guerra sulla famiglia giapponese tradizionale, sottoposta a tensioni e fratture gravi, che, trasformandola dal profondo, minacciano di scardinarla: sia nei suoi rapporti gerarchici interni (indebolimento del ruolo del capo famiglia, mutamento del rapporto tra i sessi ecc.), sia in quelli verso l'esterno (impatto con il mondo occidentale, specie americano, ibridazione dei costumi, propensione al diverso in generale). Si passa così dai termini ancora blandamente problematici, soffusi di lirismo, del *Tempo della mietitura* ("I giovani d'oggi non li capisco", è la battuta della madre di Noriko, allorché quest'ultima decide di fare di testa sua e di provvedere da sola al proprio accasamento) fino alle tensioni e incrinature familiari dei film seguenti. In *Viaggio a Tokyo* i due vecchi genitori di provincia, in visita ai figli che abitano la capitale, si scontrano con la loro freddezza e indifferenza; in *Crepuscolo di Tokyo* un padre eticamente corretto, che fa di tutto perché le figlie Takako e Akiko non sentano la mancanza della madre morta, si accorge troppo tardi non solo che le sue attenzioni non bastano (Akiko frequenta compagnie dubbie, Takako è in rotta con il marito impostole dal padre), ma che quell'intera sua educazione 'etica', conforme ai valori della tradizione, è incorsa in un pieno fallimento ("Ho sbagliato tutto", ammette con Takako); e *Tardo autunno* ci mette di fronte a una crisi dei rapporti generazionali anche più palese, più dichiarata, come appare, a esempio, dal colloquio di Ayako con lo zio ("Noi giovani viviamo in modo diverso da voi". "Questo è certo").

Ozu, si badi bene, non è affatto personalmente un rivoluzionario, nemmeno un progressista. Mai si scompone più di tanto; mai fa della crisi, pur di continuo risentita, la causa di un dramma. La sua peculiarità, che definisce anche i tratti della sua (relativa) grandezza artistica, sta piuttosto in ciò, che, muovendo dalla vita quotidiana, dai problemi della famiglia borghese media, gli riesce talora di innalzarli a un grado di significanza tipico del loro contesto sociale. Da questo punto di vista *Viaggio a Tokyo* rientra per contenuto, scavo tematico e psicologico, composizione formale tra i suoi film più significativi. Il tema ormai dominante del disgregarsi dei rapporti familiari riceve qui una trattazione di singolare finezza e felicità espressiva. Vi sono messe a confronto (e a conflitto) tre generazioni, ciascuna delle quali rappresenta, come in microcosmo, altrettante tappe decisive di sviluppo della società giapponese. Su tutto aleggia un clima di rassegnazione, di amarezza; con amarezza, con serena sconsolatezza, ma anche con grande lucidità, attestante una risoluta presa di coscienza, il regista constata e sbalza a pieno rilievo il disgregarsi dei valori di un mondo. A questo nucleo tematico e drammatico centrale corrisponde, nella forma, un ritmo lento, stagnante, volutamente monocorde, e uno stile disadorno, assolutamente alieno da preziosismi e lenocini di qualsiasi genere; più che dalle singole immagini o dalle singole sequenze, la sapienza compositiva dello stile risulta dalla tonalità d'atmosfera conferita all'insieme. Proprio per questo motivo *Viaggio a Tokyo*, con i suoi contrasti di spazio (tra città e provincia) e di tempo (tra generazioni), costituisce una riuscita particolarmente efficace.

Nel complesso il cinema di Ozu fa trionfare una volta di più la verità che niente nell'arte, neppure nel cinema, si decide grazie a semplici regole di tecnica narrativa. Che Ozu ricorra con frequenza a imprestiti, visivi e sonori, di matrice culturale occi-

dentale, o che egli conosca e apprezzi fin da giovane il cinema americano, che anzi (motivo, questo, su cui tanto si dibatte da parte della critica formalistica, di critici come Burch, Bordwell, la Thompson, Schrader, Desser, Branigan, Tomasi ecc.) si confronti esplicitamente con i modelli narrativi tipici di Hollywood, non cambia alcunché nell'essenziale. La dialettica di continuità e discontinuità sopra richiamata spiega l'ininterrotta presenza di stilemi che, a uno sguardo retrospettivo, appaiono precorritori: l'uso di materiale plastico in funzione espressiva, già molto notevole, a esempio, in un film come *Tôkyô no onna* (Una donna di Tokyo, 1933); o il ricorso insistito a esterni simbolici, quelle serie di ciminiere, quei dettagli di figli elettrici invadenti, il va e vieni continuo di quei treni che portano a incontro i personaggi e insieme li allontanano, li separano tra loro. Ma – abbiamo visto – si tratta di stilemi di valore non identico nel tempo. La loro efficacia espressiva si impone solo quando Ozu, sbarazzatosi di tanta zavorra superflua, rapsodica, disturbante, viene concentrandosi su *tranches de vie* realmente significative, forti di una «scrittura drammatica» capace di far sorgere dall'esteriore, dal quotidiano ordinario, il riposto dell'interiorità. Dove gli riesce questo, la forma si eleva di grado. Gli stacchi pacati ma netti, la messa in campo di oggetti, dettagli ecc. significano anche il non detto; l'inquietudine diviene qualcosa di immanente alla rappresentazione, e in senso non solo individuale, ma storico-sociale (pur sempre restando la storicità solo indiretta).

Né deve sorprendere o imbarazzare troppo la caratteristica formale dominante nel suo cinema della fase tarda, cioè la commistione di pittoricità e accentuata teatralità. Ozu rinuncia volutamente a ogni artificio filmico, a ogni specificità linguistica, salvo – si intende – per quanto concerne gli espedienti tecnico-narrativi elementari propri del cinema e impossibili a teatro o in pittura, come la tecnica del campo/controcampo, largamente utilizzata nei frequenti colloqui tra i personaggi. La commistione di teatralità e pittoricità significa sostanzialmente questo, che la forma compositiva si concentra sia sulla realizzazione armonica di scene frontali rispetto allo spettatore, con tutti i tratti delle scene teatrali, sia su un impianto scenografico cui spetta – tramite la scansione realizzata dal montaggio – di fissare preliminarmente i contorni e l'atmosfera: si pensi alla sequenza iniziale di *Tardo autunno*, dove entrambe le componenti, la teatrale (una riunione di famiglia che discute del futuro della giovane Ayako, dopo che Akiko, la madre, è rimasta vedova) e la figurativa (montaggio a pezzi brevi di pareti squadrate, senza personaggi, quasi una composizione astratta all'insegna del neoplasticismo o del razionalismo architettonico) si congiungono a formare un'unità di grande purezza espressiva.

Pittore straordinario, tra i massimi in Giappone, dello spazio entro cui si muovono le figure, nonché dei rapporti tra figure e ambiente, così negli interni (rapporti con gli oggetti, la mobilia, l'arredamento, l'ornamentazione) come, e ancor più, nel paesaggio esterno (stagliarsi delle figure in campo lungo, sullo sfondo di strade, campi, spiagge ecc.), Ozu anima la staticità pittorica così ottenuta conferendo spessore drammatico alle figure, trasformandole in personaggi. Frequente d'altronde, negli esterni, il trascorrere dei personaggi da un lato all'altro dell'immagine, orizzontalmente, come tra le quinte di un palcoscenico; mentre negli interni i personaggi, spesso seduti, intenti a incombenze quotidiane, occupano uno spazio ben definito (un salone, una stanza, una cucina), dove altri personaggi – deuteragonisti o comprimari – entrano, come sul palcoscenico, da porte situate a lato o sul retro dell'immagine (della scena). Dove l'azione si innalza propriamente a dramma, questo, sempre molto composto, molto contenuto, si svolge entro le quattro pareti e si richiude su stesso, senza bruschi trapassi né lacerazioni traumatiche. Anche la cadenza temporale impressa al ritmo, per lo più lento, stagnante, come denso di preoccupazioni per una crisi latente non altrimenti espressa, giuoca la sua parte nel fare del dramma e del dolore che ne promana solo un dolore e un dramma interni, di coscienza.

Sarebbe semmai da rilevare, a spia dei limiti dell'arte di Ozu, lo scarto sussistente tra la purezza espressiva anche dei suoi risultati migliori e i traguardi del Novecento artistico in generale. Non è corretto che la critica nasconda, dietro l'entusiasmo per la finezza del disegno perseguito, la gracilità delle sue prospettive. Fino a dove giunge il suo giro d'orizzonte? La capacità di cogliere, con mezzi d'arte, un'atmosfera di crisi, gravi motivi di conflitto familiare e sociale, non ci dice ancora nulla circa la direzione di marcia delle novità storiche emergenti. Abbiamo visto co-

me Ozu constati lucidamente la crisi, senza però mai mettere in primo piano la drammaticità delle lacerazioni che ne derivano. Posto a confronto con un nucleo drammatico di immensa portata, egli non lo scansa, ma neanche lo restituisce in tutte le sue pieghe. Quando gli elementi oggettivi della crisi, i dissidi tra generazioni, tradizioni, classi, costumi ecc. esplodono con troppa violenza per poter essere ancora trattenuti entro il quadro del suo mondo filmico, Ozu – pur non tradendo mai questo mondo, non venendo mai meno, neanche per un momento, alla sua coerenza di artista – manca la presa sull'insieme; passa, per così dire, a fianco, con sorprendente indifferenza, dell'arcaico che ancora vi permane, e al quale egli si sforza di applicare senza varianti i suoi schemi formali di sempre.

3. *L'aristocraticismo culturale di Akira Kurosawa.*

Dei tre registi giapponesi qui presi in esame, Akira Kurosawa è non solo il più giovane, già di un'altra generazione cinematografica, ma anche l'autore che, a torto o a ragione (verrò a parlarne subito), si porta dietro da sempre la nomea di novatore spregiudicato, modernizzante e – rispetto a un Ozu o a un Mizoguchi – molto più compromesso con i valori della cultura occidentale.

> Sebbene Ozu e Mizoguchi, quando presi insieme, – si è scritto da parte di un noto critico – appaiano per vari aspetti degli opposti polari, entrambi sono stati posti in opposizione a Kurosawa, più influenzato dall'Occidente (e dal western) [*more western- (and 'western'-) influenced*]. L'opera di Kurosawa è costellata di adattamenti della letteratura occidentale; i suoi film non solo mostrano l'influenza del cinema occidentale, ma si prestano a loro volta all'adattamento, tanto che almeno quattro di essi sono stati rifatti a Hollywood o in Italia. Nessuno sembra preso dall'ansia di rifare *Viaggio a Tokyo* o *L'intendente Sansho* in ambiente americano, anche se né il soggetto dell'uno né quello dell'altro film presenterebbero difficoltà insuperabili[8].

[8] R. WOOD, *Personal Views: Explorations in Film*, Gordon Fraser, London 1976, p. 228.

Ora credo che occorra per prima cosa interrogarsi attentamente circa il carattere specifico di questo suo cosiddetto occidentalismo modernizzante. Ci sono, è vero, in Kurosawa aperture impensabili in Ozu e in Mizoguchi; all'Occidente egli guarda con ben maggiore interesse di loro, mette a confronto e a scontro costumi diversi, celebra con entusiasmo la letteratura russa dell'Ottocento, adatta opere di Dostoevskij, Gor'kij e Shakespeare, fa largo uso nei commenti musicali dei suoi film, e senza la civetteria di cui si compiace Ozu, di motivi provenienti o comunque ispirati dalla musica occidentale. Di più: questa cerchia di interessi entra come componente formativa della sua personalità e ha anche il non secondario effetto di influire sul suo modo di guardare indietro alla storia moderna del Giappone, in lotta per il superamento di tradizioni e istituzioni sociali arcaiche.

L'importante è tuttavia che ciò non induca a equivoci interpretativi. L'interesse culturale di Kurosawa per l'Occidente non va confuso con le basi di cultura che gli stanno dietro, e che ne suscitano e orientano le finalità. Il regista si ribella, lui per primo, all'idea (largamente diffusa presso la critica estera, non giapponese) che il suo sia appunto un cinema tutto impregnato di esterofilia. Gli capita persino di lamentare:

> Non ho letto una sola recensione estera che non abbia scorto falsi significati nel mio cinema [...]. Non farei mai un film appositamente per il pubblico straniero. Se un'opera non può avere significato per il pubblico giapponese, io – come artista giapponese – semplicemente non vi sono interessato[9].

In un libro impegnativo, che si presenta come rassegna analitica, sistematica e ragionata di tutti i film di Kurosawa, Mitsuhiro Yoshimoto, docente nipponico attivo negli Stati Uniti, mette senz'altro in questione il modo equivoco e capzioso di rapportarsi al suo cinema da parte della critica occidentale, proponendone una rettifica radicale[10]. Poiché il riesame di Yoshimoto entra nel vivo già

[9] Cit. da D. RICHIE, *Japanese Movies*, Japanese Travel Bureau, Tokyo 1961, pp. 149-50.

[10] M. YOSHIMOTO, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham NC 2000.

con la discussione del giovanile *Tora no o o fumu otokotachi* (Gli uomini che marciano sulla coda della tigre, 1945), sarà bene che anche noi si cominci dando uno sguardo, se non proprio ai primi passi, ai primi snodi significativi della carriera di Kurosawa.

Dai maestri della generazione filmica di Ozu e Mizoguchi lo differenzia anzitutto questo, che egli viene maturandosi professionalmente solo con la guerra, senza avere come loro alle spalle un lungo apprendistato nel muto, e che, conquistatasi l'autonomia dirigenziale durante le turbolenze sindacali postbelliche alla Tôhô, la compagnia dove lavora, viene a scontrarsi subito con i problemi della svolta del dopoguerra. L'influenza del neorealismo si fa sentire poco dopo[11]; ma è caratteristico per lo sviluppo del suo cinema che egli la frammischi con quella del *noir* americano, così letterario come filmico, e che l'avvertita esigenza di spezzare la barriera dei convenzionalismi bellici e prebellici egli la coltivi non battendo la strada di un naturalismo a oltranza, sulla falsariga, poniamo, di Heinosuke Gosho (*Entotsu no mieru basho*, Là dove si vedono le ciminiere, 1953; *Ôsaka no yado*, Una locanda a Osaka, 1954; *Takekurabe*, Adolescenza, 1955), ma grazie a un ripensamento colto delle tradizioni classiche giapponesi in tema di spettacolo: indipendentemente poi dal fatto che nei suoi film si tratti – come a volta a volta per l'appunto si tratta – di argomenti propri del genere storico (*jidai-geki*) oppure di quello moderno (*gendai-geki*), e senza che ciò comporti variazioni sensibili dei rispettivi procedimenti compositivi adoperati. I due generi, per Kurosawa, fanno lo stesso:

> Io non ci vedo alcuna differenza. Dopo un film moderno, – dichiara in una intervista del settembre 1966 – mi piace fare un film storico, o viceversa [...]. Sono generi differenti, ma è sempre il soggetto che esige la forma. Ci sono soggetti che si possono trattare più facilmente sotto forma di *jidai-geki* [...]. Sì, io vivo in una società moderna. È dunque normale che i miei film 'storici' comportino delle dimensioni 'moderne'[12].

[11] Cfr. sopra, XV, § 2.
[12] *"L'Empereur": entretien avec Kurosawa Akira*, a cura di Y. Shirai/H. Shibata/K. Yamada, «Cahiers du cinéma», n. 182, 1966, pp. 35-7.

Così, a esempio, subito dopo la parentesi neorealistica Kurosawa realizza il film in costume che lo lancia internazionalmente, *Rashômon* (1950); dopo l'attualissimo *Ikiru* (Vivere, 1952), torna al film in costume con *Sichinin no samurai* (I sette samurai, 1954); dopo l'altro film in costume del 1958, *Kakushi toride no-san akunin* (La fortezza nascosta), di tema analogo, sebbene più ricco e variato, a quello del suo già citato film del 1945, con *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (Le canaglie dormono in pace, 1960) stigmatizza ferocemente il dilagare della corruzione capitalistica di matrice occidentale; e a *Tengoku to jigoku* (Anatomia di un rapimento, 1963), che illumina altrettanto su certi brucianti aspetti del Giappone moderno, manda innanzi due film storici come *Yôjinbo* (La sfida del samurai, 1961) e *Tsubaki Sanjurô* (1962), per tuffarsi di nuovo nella storia con il successivo *Akahige* (Barbarossa, 1965); ma, ripeto, che egli tratti di storia o tratti di società moderna, il discorso da lui condotto è sempre sostanzialmente il medesimo. Le fonti classiche, i rimandi alla tradizione ecc. vi tengono un ruolo primario.

Torniamo, come sintomo precoce delle sue scelte, come indicativo di tutto un orientamento, e non solo poetico, a *Gli uomini che marciano sulla coda della tigre*, sorta di parodia di un classico del teatro *kabuki*, *Kanjinchô*, anzi parodia di una parodia, giacché quel classico – l'osservazione è dello stesso Kurosawa[13] – appartiene a un tipo particolare di *kabuki*: nasce cioè, a sua volta, come parodia del dramma *nô* dal titolo *Ataka* e ne incorpora e adotta una serie di convenzioni[14]. Yoshimoto spiega:

> Poiché egli considera *Kanjinchô* come un cattivo rimaneggiamento del *nô Ataka*, è logico supporre che, adattando *Kanjinchô*, Kurosawa cerchi di rettificare gli errori del *kabuki*. Egli contrasta il *kabuki* cambiando quelle parti di *Kanjinchô* che ostacolano l'unità del dramma [...]. Ironicamente, la rivolta di Kurosawa contro il *kabuki* tramite un ritorno al *nô* ripete ciò che il *kabuki* aveva fatto con il

[13] A. KUROSAWA, *Something Like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, New York 1982, p. 143 (versione italiana, donde cito, curata e completata da A. Tassone, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, Baldini & Castoldi, Milano 1995, p. 191).
[14] Cfr. YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., pp. 107 sgg.

> *nô* nel diciannovesimo secolo; ossia, il cinema di Kurosawa si avvicina tanto di più al *kabuki* precisamente quando egli prende una posizione critica verso il *kabuki* abbracciando il *nô*[15].

È appunto questo atteggiamento che appare come indicativo delle sue scelte, mai più ripudiate. Tra le fonti del teatro classico, la stilizzazione ieratico-aristocratica del *nô* la vince di gran lunga in lui sul popolaresco del *kabuki*. Dall'autobiografia risulta che la sua prima passione per il *nô* risale agli anni della guerra, motivata – si noti – proprio dal «desiderio di sfuggire alla realtà circostante»; e in tante altre occasioni, pubbliche e private, egli non nasconde di essere del *nô* un ammiratore incondizionato, di preferirlo al *kabuki*, di considerare il «*kabuki*, almeno come esiste al giorno d'oggi, un che di volgare, di corrotto, di inefficace, donde non può nascere niente di nuovo». Del resto il *kabuki* deriva dal *nô*, forma, secondo lui, che «sta all'origine dell'arte teatrale giapponese» e dove, «condensata dalla semplificazione e dal simbolo», domina l'«espressione fisica del divino». «L'arte del *nô*», egli conclude, con esplicito riferimento a se stesso, «è fatta di purezza, e il suo stile è ricco. Mi ha influenzato il *nô*, non il *kabuki*. Se dal *kabuki* prendo a prestito qualcosa, è per spirito di parodia o per celia»[16]. Da parte sua, dunque, nessuna rottura affatto con le radici culturali autoctone, nessuno sbandieramento di istanze occidentalistiche. Yoshimoto ci vede, semmai, l'indice del contrario: che cioè «il suo gusto per le opere d'arte giapponesi subisce a tal punto l'influsso dell'ideologia orientalistica da sfuggire alla sua riflessione»; e che, se «la critica del *kabuki* e del cinema giapponese influenzato dal *kabuki*» lo porta a contestare una certa tradizionale «immagine del Giappone», tuttavia, «una volta che egli muove dal-

[15] *Ibid.*, pp. 108, 111.

[16] Le citazioni vengono dall'autobiografia di KUROSAWA, *Something Like an Autobiography*, cit., p. 147 (trad., pp. 196-7), e dalle sue dichiarazioni a Georges Sadoul per «Cinéma 65» (trad. con il titolo *I sistemi del cinema giapponese. A cena con Akira Kurosawa*, «Cinema 60», VI, 1965, n. 51, p. 17), a Shirai, Shibata e Yamada per i «Cahiers du cinéma» (*"L'Empereur"*, cit., p. 75) e a Ch. Shimizu per «Kinema Junpô», 1952-53 (trad. francese *Entretien avec Akira Kurosawa*, in *Akira Kurosawa*, fasc. di «Études cinématographiques», n. 165-169, 1990, p. 8).

l'assunto del *nô* come un contrapposto assoluto o un'alternativa a ciò che rappresenta il *kabuki*, la sua critica è pervasa dalla logica dell'orientalismo»[17].

Come qui non siano però soltanto in giuoco suggestioni formali, come non si tratti di una faccenda riguardante solo la poetica o il linguaggio, come anzi l'aristocraticismo culturale di Kurosawa penetri addentro il tessuto della composizione, sino a determinarne la struttura, – tutto ciò lo mostra bene l'arco della sua attività filmica, quale che ne sia il tema, da *Rashômon* in avanti. Già *Rashômon* è un tessuto densissimo di rimandi e allusioni colte, un intrico di motivi tematici del repertorio teatrale classico (il tempio, il bonzo, l'evocazione dello spirito, gli spunti leggendari) e di stilizzazione del materiale plastico e sonoro (il sudore, le risate, le urla, la voce del morto, i respiri affannosi ecc.). A una cadenza solenne, misurata, classica, oltre che a regole di stilizzazione (sempre nel senso di uno stile simbolico-allusivo, sensibilissimo a pittura e musica, cui spetta infatti un ruolo determinante), si attiene anche *Vivere*, il nucleo drammatico del quale viene consumandosi quasi del tutto nel silenzio, proprio come accade con il *nô*, «dramma del silenzio» per definizione. Protagonista ne è il funzionario Watanabe. Ansioso di legare il suo nome a un'opera benefica, prima che lo annienti il cancro di cui improvvisamente si scopre affetto, egli esperimenta per la prima volta il senso della bellezza della vita, di tutta l'animazione e la gioiosità che gli stanno intorno. "Com'è bello!", esclama di fronte a un tramonto; e la conquista di questo stato d'animo contemplativo, di questa intima soddisfazione spirituale, mai provata prima, è la sua rivalsa contro il burocratismo, la sua vera catarsi, molto più di quanto non lo sia l'opera benefica (la costruzione di un parco per l'infanzia abbandonata), cui, vincendo le resistenze della burocrazia, si dedica negli ultimi giorni di vita. L'aristocraticismo culturale di Kurosawa agisce anche qui nella direzione indicata: la svolta di Watanabe verso la sfera contemplativa diviene in lui regista, formalmente, autocontemplazione estetica (chiaroscuri ricercati, contrappunti visivo-sonori),

[17] YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., p. 113.

che significa insieme accentuazione delle componenti religiose (shintoismo e buddhismo) della cultura classica di riferimento.

Naturalmente da spia palese di questa tendenza fanno soprattutto i suoi film sui *ronin*, quelle figure di guerrieri senza padrone che stanno al centro dei *Sette samurai* e del dittico composto da *Yôjinbo* e *Sanjurô*: film ruotanti tutti intorno al tema delle lotte di fazione nel Giappone feudale per la conquista del potere. Ora, che tipo di cultura vi esprime Kurosawa? Esistono e, se esistono, quali sono le risonanze e connessioni attuali dei suoi film del passato? Interrogativi storiograficamente non senza fondamento, perché nella risposta a essi è già implicita la conseguenza di una netta differenziazione di Kurosawa da Mizoguchi: dell'aristocraticismo elitario e compiaciuto dell'uno dalla aristocraticità vissuta, sentita, sofferta, che nell'altro fa tutt'uno con la sua personalità. Se il sentire moderno di Mizoguchi promana organicamente dal rapporto critico con il passato, il moderno si affaccia in Kurosawa dall'esterno. Anch'egli certo, come Mizoguchi, tratta il passato in chiave moderna, anch'egli ricorre per questo fine alla delibazione del patrimonio nazionale classico, ma non visto criticamente, non storicizzato. Ciò a cui piuttosto egli si affida è una fiducia acritica, spiritualistica, nella capacità di redenzione dagli orrori della violenza. Pur tra orrori e violenze, il bonzo di *Rashômon* non cessa di sperare ("Io credo negli uomini. Il nostro mondo non può essere un inferno"); riacquista infatti da ultimo, grazie al taglialegna, "la fede e la speranza negli uomini"[18]. E l'epopea dei *Sette samurai* si chiude di nuovo su una vittoria, quantunque resti dubbio chi siano i veri vincitori: se i contadini oppure i samurai. Parrebbe i contadini: nel finale, cessato il pericolo della minaccia dei briganti, inizia la nuova seminagio-

[18] Una posizione che, secondo l'editore americano dello scenario del film, Donald Richie, sarebbe anche la più prossima a quella personale di Kurosawa: «Like the priest, he cannot believe that men are evil – and, indeed, if Kurosawa has a spokesman in the film it is probably the priest: weak, confused, but ultimately trusting» (D. RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa* [1965], University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996³, p. 71; *Introduction* alla sua ed. di *Rashomon: Akira Kurosawa, Director*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 1987, p. 4: scenario dove è data anche la versione inglese dei due racconti di Ryûnosuke Akutagawa cui il film si ispira, pp. 95-109).

ne e i contadini riprendono, cantando, il lavoro nei campi. Dice Kambei, il più anziano dei samurai, mentre si accinge a lasciare il villaggio: "Anche questa volta però siamo dei vinti. Già, i veri vincitori sono quei contadini, non noi. I samurai passano sulla terra come il vento, ma la terra rimane, e i contadini su di essa".

Che tuttavia non sia questa la convinzione ultima di Kurosawa, men che meno la sua ultima parola, che i "veri vincitori" siano non i contadini ma i samurai[19] (cui d'altronde, a ragione, l'opera si intitola), lo portano a evidenza i suoi due *jidai-geki* dei primi anni '60, *Yôjinbo* e *Sanjurô*, legati tra loro da singolari analogie tematiche e formali: analogie che non sorprendono, quando si abbia presente che lo scenario di *Sanjurô*, desunto da un racconto di Shûgorô Yamamoto, viene redatto una prima volta anteriormente alla realizzazione di *Yôjinbo* e più tardi, in sede di seconda stesura, ne viene profondamente influenzato e modificato. Quali che siano a ogni modo le circostanze, la natura e il grado di interdipendenza reciproca dei due film, sta di fatto che la loro struttura, il loro impianto di base è comune, e che in comune – anche con tutte le altre analoghe esperienze precedenti, con *Rashômon*, con *I sette samurai*, con *La fortezza nascosta* – essi hanno prospettiva ideologica e bagaglio di cultura. Qui come là il regista, sullo sfondo delle lotte intestine tra fazioni avverse provocate dal particolarismo feudale giapponese dello shogunato, esalta non senza ironia il coraggio e la statura superiore, il valore eroico, che distingue i samurai, quantunque decaduti, dalla plebaglia che li attornia. La figura di Sanjuro ne concentra ed evidenzia i tratti al più alto grado: decaduto, impoverito, ormai privo di ideali, egli conserva però, sotto la sua rude scorza e le sue "vesti da straccione", il vero segreto di casta del coraggio, le qualità e le doti di un "uomo d'onore", giusto ma severo: che per di più nel film, a differenza che nel racconto (e nella stesura originale dello scenario), "sa maneggiare bene la spada".

È particolarmente rilevante per la comprensione della radice aristocratica della cultura di Kurosawa, così come di tutta la sua

[19] Come afferma recisamente, fin dalla prima presentazione del film a Venezia. G. ARISTARCO, *I veri vincitori*, «Cinema nuovo», III, 1954, n. 42, p. 132.

interpretazione delle lotte del periodo feudale in Giappone, che il momento propulsivo, rivoluzionario di tali lotte sia da lui sempre concepito in termini di dignità e di elevazione. Il presente cioè, per lui, nasce dal passato pur sempre ancora sotto il segno del passato; gli ordini, le scelte, le indicazioni della via verso il nuovo provengono dall'alto e non dal basso, dai gruppi sociali dirigenti che detengono il potere, dalla nobiltà. La metamorfosi stessa che la figura di Sanjuro subisce nel passaggio dal racconto al film, e che accentua, con il disprezzo per la plebe, la forma stilistica dell'ironia, risponde precisamente alle esigenze di questo schema ideologico (cui l'ironia offre l'adeguato complemento artistico). Non solo nel film è Sanjuro che rende possibile al gruppo dei "giovani progressivi" in rivolta per l'abbattimento della dittatura feudale militare, durante la tumultuosa decade antecedente al 1868, di concretizzare il loro piano e li guida alla vittoria, ma il vittorioso esito della rivolta non sta senza tutto il contesto precettistico di norme – tipicamente nobiliari – che impongono la condanna dell'uso della violenza in generale, prescindendo affatto dalla situazione storica concreta in cui la violenza si esercita: motivazioni e regole di lotta possono solo stare in accordo con la tradizione. (Persino il meccanismo dell'azione armata dei rivoltosi scatta in base a un segnale – a un simbolo – già di per sé nobile e dignitoso: le orchidee.)

Conseguentemente Sanjuro fa accorto uso dell'ingegno e anche, quando occorre, dell'inganno e della violenza, ma, da "uomo d'onore", si batte sempre con lealtà, sconfessa la violenza per la violenza e mostra profondo rispetto per il valore degli avversari. "All'inferno! Avete anche il coraggio di parlare!", urla ai "giovani progressivi" che si complimentano con lui sul corpo del suo acerrimo ma valoroso nemico Muroto. "È un brutto momento questo. Era esattamente come me: una spada"; e richiamando l'ammonimento della reggente ("Le buone spade si usano di rado"), ingiunge loro: "E voi usate le vostre il meno possibile. Andate! Se mi seguite vi uccido". E mentre i giovani, timorosi e confusi, si inginocchiano riverenti in segno di sottomissione al volere dell'eroe, questi, lungi dall'immischiarsi "nelle sporche beghe politiche" del paese, si allontana di nuovo verso l'ignoto, solitario e misterioso come ne era venuto.

Kurosawa non si smentisce. Coerente, sensibile, appassionato, dotato di una elevata raffinatezza di cultura e di uno stile mobile e sciolto (sebbene occorra separare bene in lui stile da virtuosismo e compiacimento stilistico), questo cosiddetto 'novatore' resta, come da sempre, totalmente nel solco di una tradizione che si alimenta ai più classici modelli della letteratura e del teatro giapponese. Ne viene una volta di più confermata la giustezza dell'assunto, secondo cui qualsiasi discussione sulla rilevanza artistica della personalità di Kurosawa, sulla qualità e peculiarità del suo apporto creativo, sulle sue più o meno pronunciate inclinazioni o aperture verso il mondo occidentale, non può mai comunque svolgersi al di fuori del campo di problemi definiti e limitati in via pregiudiziale da quella ben precisa, indiscutibile ascendenza.

Proviamo a riassumere conclusivamente il nocciolo della questione. Se l'occidentalismo fa sì – abbiamo visto – da componente soggettiva effettiva della formazione culturale di Kurosawa, oggettivamente, nelle opere, esso appare come qualcosa di prossimo a una superfetazione; come qualcosa che la sua cultura, guardata da vicino, in filigrana, di fatto smentisce. Anche là dove più le fonti occidentali vengono messe a frutto, a decidere realmente, in tutte le scelte di fondo, è sempre il ceppo della cultura autoctona del regista, che rimodella o modella *ex novo* o comunque trasfigura la materia trattata, cancellandone la derivazione prima. Sicché di Dostoevskij, di Gor'kij, di Shakespeare, nei suoi adattamenti resta ben poco; grazie al filtro autoctono, le fonti ne escono eluse o stravolte.

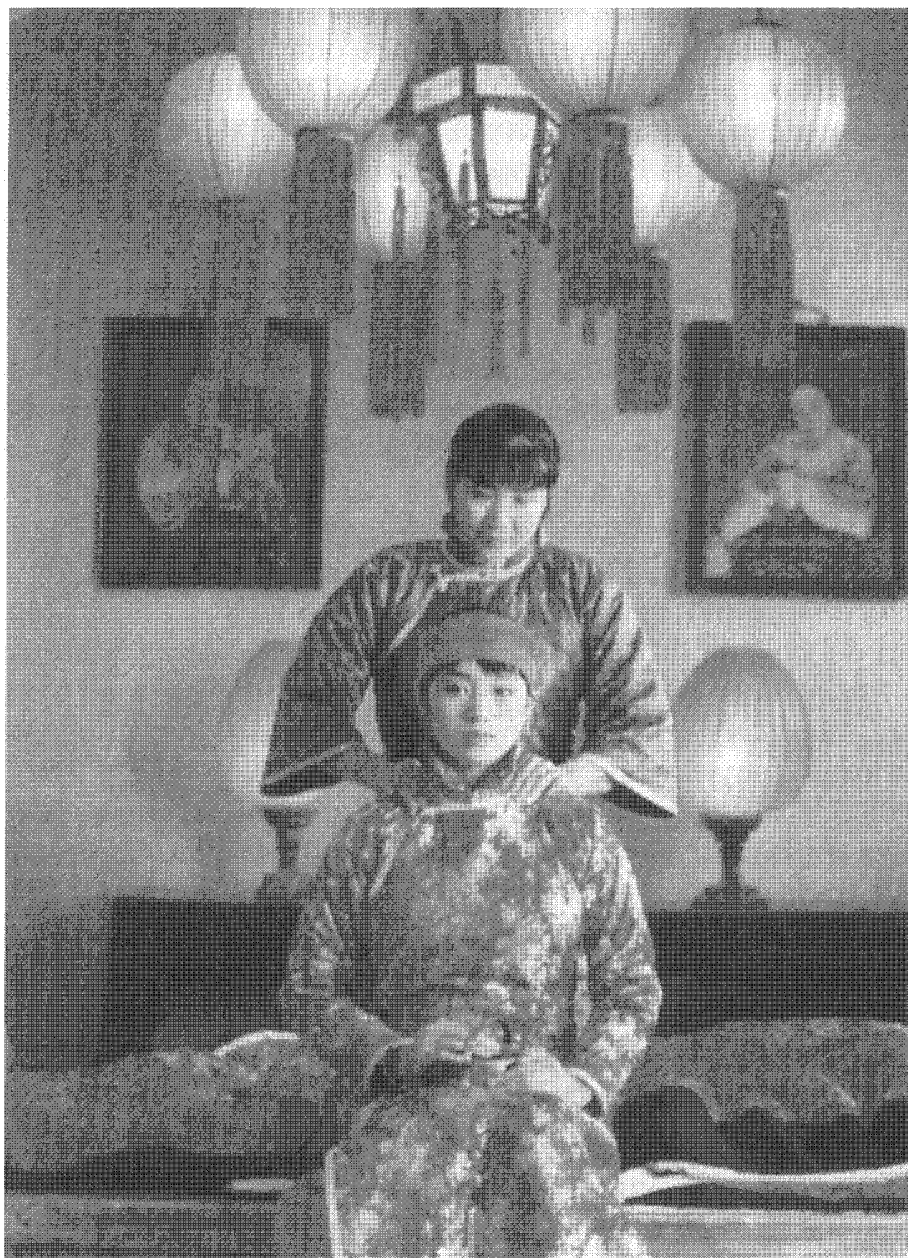
Un caso estremo, paradigmatico, degli effetti prodotti da questo filtro è l'adattamento del *Macbeth* shakespeariano, *Kumonosu-jô* (Il trono di sangue, 1957), alla lettera il "castello ragnatela". Vi trionfa in pieno il ritualismo. "Guardate questo luogo desolato e selvaggio. Qui fu un superbo castello il cui destino fu segnato dalla brama del potere": mentre un coro scandisce questa premessa, che ritornerà poi, identica, in chiusura, le nebbie della pianura si dissipano e appare il "castello ragnatela": la tragedia di Washizu e Asaji, un Macbeth e una Lady Macbeth adattati alla sensibilità giapponese, prende avvio. Ciò che più conquista e affascina Kurosawa in questa tragedia è probabil-

mente la «sostanziale nobiltà d'animo» che è al fondo dei personaggi e che esplode quando essi «emergono d'un tratto dalla loro follia e considerano la loro impresa con lo stesso candore di noi altri del pubblico»[20]; e, più ancora, la «profondità insondabile» acquistata dalla situazione drammatica per effetto di questa svolta. Che nel film «la disarmonia fra carattere e azione» non sia «messa deliberatamente a profitto» come in Shakespeare, non contraddice quanto testé osservato; la nobiltà d'animo di cui Macbeth è espressione (alla stregua di tutto l'impianto della tragedia shakespeariana) si trasmette dal personaggio al regista, al suo particolare sguardo nobile sul mondo, alla sua cultura e sensibilità: a tutta una concezione, insomma, eminentemente aristocratica, legata alle sfere sociali dirigenti e, sul piano artistico, ancora una volta, al modello del *nô*.

> È il film – ammette egli stesso – dove ho più attinto al *nô*: scenografia, trucco, costumi, azione, messa in scena. Potrei persino analizzare il film inquadratura per inquadratura seguendo le forme del *nô*. In generale, secondo la concezione del teatro europeo, un attore, analizzando in dettaglio la psicologia del personaggio che incarna, tenta di fondere tutti gli elementi dell'analisi in un tipo unico di recitazione, mentre nel *nô* l'attore si esprime tramite l'*omote* (la maschera, la stilizzazione esteriore della recitazione). Quest'ultima si fonda dapprima su tale forma di mimica esteriore per ottenere un linguaggio drammatico espressivo. È il contrario della recitazione[21].

Ora, sostiene Kurosawa, a ogni inquadratura del *Trono di sangue* corrispondono altrettante forme stilizzate di *omote*; e anche la critica riconosce, unanime, queste puntuali corrispondenze, questi imprestiti – di contenuto come di struttura – dalle tradizioni e convenzioni del *nô*[22]: si vedano, in particolare, gli attacchi e gli ingressi di Asaji, i suoi movimenti lentissimi, quella sua spettrale e inespressiva fissità di meditazione (una fissità da *omote*); e, frammezzo a tanti silenzi e pause di sospensione, si ascoltino gli interventi della musica, che del *nô* impiega spesso strumenti e motivi. Mai forse altrove la citazione colta tocca in Kurosawa una maestosità così elevata. Stupendo ed estremamente funzionale il materiale figurativo di cui in questo film egli si avvale; il destino di Washizu fa tutt'uno con la dislocazione del personaggio nel quadro, con l'intrico dei rami della foresta che lo serrano e lo imprigionano, e che a bella posta il regista ostenta; la raffinatezza delle inquadrature, l'eleganza del linguaggio posseggono un fascino formale che, soprattutto nelle sequenze iniziali e finali, oltrepassa ogni effetto ottenuto in precedenza, rasentando il formalismo. C'è da chiedersi se, dietro tanta raffinatezza, dietro il culto della solennità ieratica del *nô* come «espressione fisica del divino», non vada da ultimo perduta proprio la dimensione tragico-umanistica di *Macbeth*, quella che ne assicura, insieme, la «profondità insondabile» e la forza espressiva.

C'è tanto più da chiederselo in quanto gli svolgimenti ulteriori del cinema di Kurosawa, già partire da *Le canaglie dormono in pace* (per la sfera del *gendai-geki*) e da *Barbarossa* (per la sfera del *jindai-geki*), non stanno più all'altezza di quelli della sua maturità. Tematica, prospettiva, impostazione, scelte culturali restano le stesse. Ma il loro appare sempre più un guscio vuoto, senza spirito; un alone di anticapitalismo romantico, nostalgico delle tradizioni del passato, avvolge le denunce sia dirette (moderne) che indirette (ricostruzioni classico-storiche), cui fa difetto ogni slancio combattivo. E sintomi di grave involuzione, in fase tarda, accusa correlativamente l'apparato formale: dove si determina una sorta di formalizzazione astratta di tutti gli stilemi, dove questi stilemi, anche quando si conservano, vengono indebolendosi e facendosi sempre più stereotipi e convenzionali.

[20] MURRY, *Shakespeare*, cit., p. 319.
[21] *"L'Empereur": entretien*, cit., p. 75.
[22] Cfr. DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays*, cit., pp. 152 sgg. (dove si parla anche di «rigid ritualization of the culture within which Kurosawa places the action»); J. COLLICK, *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester University Press, Manchester-New York 1989, pp. 178 sgg.; YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., pp. 266-8.

Zhang Yimou, *Dahong denglong gaogao gua* (Lanterne rosse, 1991).

XX

IL CINEMA DELLA REPUBBLICA POPOLARE CINESE

Motivazioni diverse, che cercherò nel seguito di acclarare, stanno a fondamento della rilevanza storiograficamente significativa del cinema della Repubblica popolare cinese. Per l'India e il Giappone si è fatto conto soprattutto di 'voci' singole, di personalità isolate dal loro quadro generale di riferimento. Qui, con riferimento alla Cina, è il quadro che ha da prevalere sopra le personalità: e non solo perché siamo in presenza di personalità non altrettanto spiccate che nei due casi precedenti, ma perché a fulcro della storia della Cina nel Novecento, quindi anche del suo cinema, assurge un fenomeno collettivo: il grandioso movimento di liberazione di tutto un popolo. Il cinema cinese che occupa meritatamente un posto nella mappa cinematografica del Novecento è quello della riscossa postbellica, della Cina che, con la "lunga marcia" e la fondazione della Repubblica popolare, per la prima volta nella sua storia moderna si leva in piedi di fronte al mondo. Imperiture suonano le parole del presidente Mao Zedong alla vigilia della presa del potere (21 settembre 1949):

> Da più di un secolo i nostri predecessori hanno lottato senza tregua e in modo inflessibile contro gli oppressori interni ed esterni; tra queste lotte è compresa la rivoluzione del 1911, guidata dal grande precursore della rivoluzione cinese, il dottor Sun Zhongshan [Sun Yat-sen]. I nostri predecessori ci hanno dato due direttive, ci hanno chiamato a portare a compimento la loro volontà. È quello che noi oggi abbiamo fatto [...]. La nostra nazione non sarà più disprezzata da nessuno. Ci siamo già alzati in piedi [...]. All'alta marea della costruzione economica seguirà inevitabilmente un'al-

> ta marca nel campo culturale. È già tramontata l'epoca in cui i cinesi erano considerati gente incolta[1].

"Prendere interamente in mano il nostro proprio destino": da questo slogan maoista, risalente al dicembre 1947, conseguono tutte le prese di posizione successive. Non basta più ora opporsi, con la "nuova scuola" dei pensatori formatisi sui princìpi democratico-borghesi (Yen Fu, Sun Yat-sen), alla "vecchia scuola" della cultura feudale cinese, giacché quei princìpi si sono venuti rivelando per la Cina – come provano tutti i tentativi insurrezionali messi in atto, inclusa la grande rivoluzione del 1911 – inadatti e inapplicabili. Dopo gli sconvolgimenti di classe dell'Ottobre sovietico, appare ormai necessario che anche in Cina la democrazia borghese lasci il posto a una «democrazia popolare», costituita dal fronte unito di più classi (contadini, proletari, piccola borghesia urbana) e posta sotto la direzione della classe operaia. Mao dice nel giugno 1949:

> Così la civiltà borghese occidentale e il proposito di costituire una repubblica borghese hanno fatto bancarotta agli occhi del popolo cinese. La democrazia borghese ha ceduto il posto alla democrazia popolare diretta dalla classe operaia, e la repubblica borghese ha ceduto il posto alla repubblica popolare [...]. In terre straniere vi sono repubbliche borghesi, ma la Cina non può avere una repubblica borghese perché è un paese che soffre sotto l'oppressione dell'imperialismo. La sola via è quella che passa per la repubblica popolare guidata dalla classe operaia[2].

Guardiamo al cinema in rapporto con il prima e il dopo del determinarsi di questa svolta. Di quanto sopravvive della produzione venuta in essere durante i decenni della Cina non ancora emancipata, piegata ancora sotto il giogo dell'oppressione e dell'umiliazione, ben poco è da ritenere sul piano storiografico. Una

[1] MAO ZEDONG, *Il popolo cinese si è alzato in piedi*, in *Rivoluzione e costruzione. Scritti e discorsi 1949-1957*, a cura di M. Arena Regis/F. Coccia, Einaudi, Torino 1979, pp. 9-10.

[2] MAO TSE-DUN, *Sulla dittatura democratica del popolo*, in *Scritti scelti*, Rinascita/Editori Riuniti, Roma 1954-64, V, pp. 390-1.

fioritura del muto, con centro a Shanghai, si ha solo a partire dagli anni '30, quando cioè in Occidente si è già imposto il fonofilm. In quel decennio, soprattutto grazie agli sforzi prima della compagnia cinematografica Lianhua (Nuova Cina), promossa dal giovane Luo Mingyou, poi degli *studios* della già esistente Mingxing, e dietro l'appoggio e il patrocinio del gruppo di intellettuali progressisti, eredi del movimento del "Quattro maggio" (1919), confluiti nella Lega degli scrittori di sinistra[3], la produzione filmica di Shanghai tenta, con registi come Cai Chusheng, Yuan Muzhi, Ying Yunwei, Shen Xiling, Sun Yu, la via di un cronachismo a pretese critico-sociali, confinante in realtà spesso con il melodramma. Dopo lunghi intervalli di ristagno, in un paese disastrato, diviso, ripetutamente invaso dai giapponesi, qualche segno di ripresa mostra il cinema dell'ultima fase della lotta di liberazione, dal 1946 al 1949, dove e quando, ancora sotto il Kuomintang, riesce a certi registi di lavorare in senso progressista. È il caso, poniamo, del navigato Yuan Muzhi; è il caso del film di Jin Shan *Songhuajiang shang* (Sul fiume Sungari, 1947), di quello di Shi Dongshan *Baqian li lu yun he yue* (Nubi e chiar di luna su ottomila miglia, 1947), dei due di Zhen Junli *Yijiang chunshui xiang dong liu* (Le acque della piena di primavera scorrono verso Est, 1947-48, in collaborazione con Cai Chusheng) e *Wuya yu maque* (Corvi e passeri, 1948-49), e anche di *Xiaocheng zhi chun* (Primavera in una cittadina, 1948), a firma di Fei Mu, molto influente a lungo, fino – per ammissione degli stessi interessati – a Zhang Yimou e ai suoi colleghi degli anni '80.

[3] Per questa significativa convergenza tra letteratura e cinema nella Shanghai degli anni '30, cfr. gli scritti del letterato L. OU-FAN LEE: il saggio *The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypotheses*, in *Perspectives on Chinese Cinema* [1985], ed. by C. Berry, British Film Institute, London 1991[2], pp. 7 sgg., e il capitolo «The Urban Milieu of Shanghai Cinema» del suo volume *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 1999, pp. 82-119; più in generale, L. PANG, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Movement, 1932-1937*, Rowman & Littlefield, Oxford 2002. Sorprendente, ma non poi troppo, il totale silenzio su questa parentesi progressiva nel volume collettaneo *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, ed. by Sh.H. Lu/E.Y.Yeh, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005, donde traspaiono tendenze di studio filo-hollywoodiane, alla Bordwell, da additare come negative all'estremo.

Ma solo dalla fondazione della Repubblica e dalla ristrutturazione sociale e culturale che ne deriva comincia anche per il cinema un cammino nuovo, in accordo con le aspirazioni e i bisogni della nuova Cina levatasi in piedi grazie all'eroismo del popolo, per la prima volta protagonista, vero soggetto della storia (*Qiao*, Il ponte, 1949, regista Wang Pin; *Zhonghua nüer*, Figlie della Cina, 1949, registi Ling Zifeng e Zhai Qing): cammino certo non sempre lineare e progressivo, le cui tappe si rivelano anzi – come vedremo subito – piene di inciampi e di contraddizioni, talora persino di ricadute all'indietro. Queste contraddizioni di sviluppo si intendono adeguatamente se viste alla luce della loro specificità nazionale. Uno dei tratti specifici della storia economica della Cina, e anche il tratto che più la differenzia non solo dall'Occidente ma dalla natura dei rivolgimenti determinatisi nell'Unione sovietica, è infatti la sua base sociale dapprima a larga prevalenza contadina. La campagna, il mondo e il lavoro rurale dominano di gran lunga sull'industria cittadina; ne consegue, sul piano dei rapporti di classe, – Mao lo sa bene e lo riconosce senza infingimenti nel dicembre 1939, memore della lungimiranza di vedute del Lenin delle *Tesi di aprile* – che il proletariato cinese accusa

> alcune inevitabili debolezze – ad esempio, il suo numero non rilevante (se paragonato a quello dei contadini), la sua giovane età (se paragonata a quella del proletariato nei paesi capitalisti) e il suo basso livello culturale (se paragonato con il livello della borghesia)[4].

Già questo determina ripercussioni non indifferenti tanto sulla specificità dei contenuti del cinema cinese (sua ambientazione prevalentemente rurale, suo interesse per la critica ai tradizionalismi nei rapporti di vita degli strati contadini), quanto sulla problematicità dei suoi sviluppi, in ragione dello scollamento che – contro tutti i programmi, le direttive, le attese – si viene producendo tra storia reale e creazione filmica. La storia reale, non c'è dubbio, segna in poco tempo progressi immensi. I primi anni '50

[4] MAO, *La rivoluzione cinese e il Partito comunista cinese*, in *Scritti scelti*, cit., III, pp. 120-1.

sono caratterizzati da una lotta ininterrotta per il rafforzamento dell'unità tra operai e contadini, tra città e villaggi di campagna. Si lavora intensamente alla creazione di sempre nuove cooperative agricole e alla nazionalizzazione dei principali settori capitalistici privati, in vista del compimento della trasformazione in senso socialista dei rapporti di proprietà. Seguono, dal 1956, gli alti e i bassi di contraddittorie vicende politiche, i cui cardini fondamentali sono il lancio della campagna per il "grande balzo in avanti" delle Comuni popolari (1958), la crisi e poi la rottura definitiva con l'Unione sovietica (1959-60), e nel 1965 l'avvio della "rivoluzione culturale", protrattasi – con effetti a ogni riguardo disastrosi – per tutto il decennio successivo, sino alla morte di Mao (1976).

Grandi conquiste e limiti intrinseci del processo di sviluppo del socialismo qui si trovano congiunti insieme. Può ben dirsi, con tutte le differenze del caso, che l'orientamento politico della dirigenza del Partito comunista cinese dopo la presa del potere e la fondazione della Repubblica ubbidisce in gran parte agli schemi dogmatici, settari, dello stalinismo. I ripetuti fallimenti operativi non ne intaccano affatto le linee di tendenza, non incidono sulle scelte posteriori. Al fallimento, poniamo, di esperimenti sociali avventuristici come quello del "grande balzo in avanti" segue, piuttosto che il ripudio, una radicalizzazione nell'uso dello stesso metodo, quand'anche nascosta dietro autocritiche nominali. Particolarmente gravose le conseguenze negative sul terreno dell'arte (carenze teoriche, intrusioni burocratiche). Dato che il paese soffre di una atavica arretratezza, i problemi che sollevano gli scritti e i discorsi di Mao sono in primo luogo, si capisce, quelli della modernizzazione economica e quelli della educazione al socialismo, cioè della sveglia urgente da dare alle masse, specie nelle campagne («Il problema serio è l'educazione dei contadini»). Nelle sue direttive l'arte non solo resta in secondo piano, ma ha sempre poco posto; pochi e poco profondi, occasionali, i suoi interventi specifici in argomento[5]. La politica

[5] I principali sono quelli risalenti alla Conferenza di Yenan del 1942, da vedersi, insieme con altri posteriori, in MAO, *Scritti scelti*, cit., IV, pp. 89-134; *Cinque*

culturale maoista poggia essenzialmente sullo slogan dell'arte "al servizio del popolo". Molto più dei problemi estetici contano le preoccupazioni ideologiche che debbono guidarla; l'accento viene messo di continuo, anche per essa, sulle campagne di agitazione o di 'rettifica', intese come «movimento generalizzato di educazione marxista», ma esteticamente incapaci anche soltanto di sfiorare il nocciolo dei problemi in questione. Certo Mao si rende conto che il peso e il senso dell'arte nel socialismo non si possono misurare solo con un metro ideologico. Dice a Yenan:

> Le opere d'arte che non sono veramente tali, per quanto progressive politicamente, non hanno in realtà efficacia alcuna. Per questo, prendendo posizione contro le opere d'arte che contengono opinioni politiche erronee, noi prendiamo in pari tempo posizione contro la tendenza a compilare scritti di 'propaganda', che contengono soltanto opinioni politiche giuste, ma che, artisticamente, sono insignificanti. Nel campo della letteratura e dell'arte dobbiamo condurre la lotta su due fronti[6].

Più tardi, tra il 1956 e il 1957, in coincidenza con l'avvio del processo di destalinizzazione nell'Unione sovietica, egli lancia la direttiva dei "cento fiori", rivolta a investire e a incrementare tutta la produzione dell'area culturale. Le parole d'ordine "che cento fiori sboccino", "che cento scuole gareggino" ecc., integrate da altre più specificamente politiche («coesistenza a lungo termine e controllo reciproco»), suonano per un verso come condanna di ogni forma di dogmatismo, di ogni vincolo amministrativo dall'alto sui problemi della cultura e dell'arte, per l'altro come riconoscimento della necessità di lasciare che la lotta ideologica si sviluppi in campo artistico lungo vie sue proprie, autonome e diverse rispetto a quelle della politica.

documenti sulla letteratura e sull'arte, Casa Editrice in Lingue Estere, Pechino 1967. (Molto buoni i commenti in proposito di A. CHAN, *Chinese Marxism*, Continuum, London-New York 2003, pp. 125 sgg.) Di seguito, nel testo, utilizzo segnatamente il materiale messo insieme dall'Ufficio documentazione della XIV Mostra internazionale del Nuovo cinema di Pesaro, *Cinema e spettacolo in Cina oggi*, quad. n. 75, Pesaro 1978.

[6] MAO, *Scritti scelti*, cit., IV, p. 123.

> La politica di lasciare "che cento fiori sboccino" e che "cento scuole gareggino" – si legge nel paragrafo relativo di uno dei più celebri testi di Mao, *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo* (1957) – promuove lo sviluppo dell'arte e il progresso della scienza, e costituisce uno stimolo al fiorire della cultura socialista nel nostro paese: in arte forme e stili differenti possono svilupparsi liberamente, e nel campo scientifico scuole diverse possono liberamente gareggiare. Riteniamo che un intervento amministrativo per imporre uno stile o una scuola, e per proibirne altri, sarebbe negativo per lo sviluppo dell'arte e della scienza[7].

Cento tendenze e cento scuole dunque lasciate libere di gareggiare in letteratura come nelle arti, nel teatro come nel campo dello spettacolo in genere, incluso quel suo importante settore che è il cinema. Ma lo scollamento del cinema dai progressi della storia reale si riscontra nel fatto che esso non le tiene dietro come dovrebbe, che ne assorbe e rispecchia, piuttosto che i progressi, le chiusure e le contraddizioni. La direttiva maoista dei "cento fiori" appare presto disattesa o tradita. Salvo rare eccezioni, tra le quali si possono ricordare almeno un paio di lavori di Shen Fu (*Li Shizen*, 1956; *Lao bing xin zhuan*, La nuova storia di un vecchio soldato, 1959) e, di Li Jun, *Nongnu* (Servi della gleba, 1964), sulla vita semifeudale del Tibet, che vanta una prima parte superba, parrebbe come se, in luogo di cento scuole, di cento forme di cinema diverse, ne dominasse piuttosto una sola, e stereotipa; come se, dietro lo svariare dei temi, trasparisse l'uniformità di uno stesso modello. Lo schematismo, il settarismo, il monolitismo ideologico, la ripetitività delle situazioni, la piattezza delle psicologie e dei caratteri, l'assenza o la pretestuosità o l'artificiosità dei conflitti, l'ottimismo di facciata, la troppo rigida distinzione e contrapposizione dei campi (che vede schierati da un lato gli eroi positivi, i rivoluzionari, dall'altro la sempre uguale – e sempre torva e bieca – cricca dei reazionari, cioè, volta per volta, dei giapponesi, dei collaborazionisti interni, dei nazionalisti, dei revisionisti ecc.), insomma tutte le peggiori magagne del cinema sovietico tardo-staliniano non vengo-

[7] MAO, *Rivoluzione e costruzione*, cit., p. 566.

no qui affatto superate o messe da parte; riemergono anzi una dopo l'altra alla superficie, prendendo di nuovo il sopravvento.

Nemmeno quelle che la politica addita come grandi svolte della storia della Repubblica, dall'instaurazione dei primi rapporti economici socialisti alla creazione delle Comuni agricole, lasciano – cinematograficamente parlando – segni di rilievo. Mutano bensì via via, con il mutare della storia reale, gli spunti narrativi; non però i modi del loro svolgimento, men che meno le loro soluzioni formali. L'unica scelta che sembra andare in direzione diversa da quella della oleografia, della semplice agitazione, della rappresentazione immediatamente celebrativa è il richiamo all'imperativo della "disciplina rivoluzionaria", che, richiedendo per sua natura una mediazione ideologica, importa dolori e sacrifici anche estremi nel campo del privato, tragedie personali; e che in ogni caso pretende dal privato che esso retroceda o si annulli di fronte al prospettarsi di esigenze politiche pubbliche. "Qualunque proletario può bruciare la casa di un proprietario fondiario", insegna il commissario politico alla ragazza protagonista di *Hongse niangzijun* (Il distaccamento femminile rosso, film di Xie Jin risalente al 1961, da non confondersi con l'omonimo film balletto realizzato dieci anni più tardi, durante la "rivoluzione culturale"), la quale, per vendicarsi dell'assassinio del padre, cova appunto quel proposito. "Ma se vuoi bruciare per davvero la vecchia società devi contare sulla forza di tutti". Ammonimento dove si cela un tema senza dubbio importante. Tuttavia anch'esso manca di concreti sviluppi; non trova modo, né qui né altrove, di tradursi espressivamente in atto, di approdare a soluzioni che suggeriscano, con mezzi adeguati, una vera trasformazione e maturazione interna, di coscienza. In difetto di ciò, la frequenza con cui documentari e film cinesi a soggetto inneggiano alla rivoluzione, alla linea vittoriosa del presidente Mao ecc. risulta inversamente proporzionale alla efficacia rivoluzionaria di tali vuoti slogan.

Sintomi di ripresa dal trauma della catastrofe della "rivoluzione culturale" (culturalmente richiusa su se stessa come una lunga parentesi buia) non si avvertono se non a partire dalla fine degli anni '70, quando due fenomeni soprattutto attestano l'avvio di una svolta: che per la prima volta entra decisamente in

campo anche la critica, propugnando l'esigenza di un rinnovamento basilare del linguaggio del cinema cinese, di un suo 'ripulimento' dagli stilemi teatrali; e che va poco per volta riavviandosi anche la prassi realizzativa, grazie all'attività del gruppo di autori e autrici della cosiddetta "quinta generazione" (Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou, Li Shaohong, Liu Miaomiao, per fare qualcuno dei nomi più noti), venuta su presso l'Accademia cinematografica di Pechino con idee già molto diverse da quelle delle generazioni precedenti: diverse per contenuto ma diverse anche per pathos[8]. Il pathos rivoluzionario degli inizi lascia il posto in essa a un atteggiamento più cauto e problematico. Senza voler qui affatto elevare alla dignità di 'movimento' l'insieme dei prodotti filmici della "quinta generazione", sorti da circostanze disparate e contingenti, in gran parte velleitari, e che comunque non sono da sopravvalutare assolutamente, vanno tuttavia registrati i vantaggi (relativi) di questo riavvio e i suoi (per altro non meno relativi) esiti.

Siamo qui in presenza non di grandi personalità o di grandi opere, semmai di opere innovative rispetto al passato: dove il nuovo sta nel fatto che vi si manifestano, molto più che in passato, una certa sensibilità critica verso il mondo sociale, il serpeggiare di certe inquietudini esistenziali, simpatie espresse o latenti per il 'modernismo' di certo cinema europeo (Truffaut, Resnais, la *nouvelle vague* francese in genere). Proprio di lì dovrebbe passare, secondo gli autori dell'ultima leva, il rinnovamento del cinema cinese. Poche per altro le promesse da loro effettivamente mantenute. Chen Kaige non mantiene le promesse di *Huang tudi* (Terra gialla, 1984), considerato, a dispetto dei suoi evidenti limiti, il film inaugurale dell'attività della "quinta generazione" e realizzato con la collaborazione di Zhang Yimou

[8] Documentano i due fenomeni accennati, rispettivamente, il saggio di ZHANG NUANXIN e LI TUO, *Il cinema cinese e l'evoluzione del linguaggio cinematografico* [1979], in *Cinemasia. Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia*, a cura di M. Müller, Marsilio, Venezia 1983, pp. 87-97, e la cronistoria che, da informatissimo docente per un decennio a Pechino, traccia della formazione e della attività dei suoi allievi NI ZHEN, *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*, Duke University Press, Durham-London 2002.

in qualità di operatore; meglio fa quest'ultimo ai suoi esordi di regista, in film (*Hong gao liang*, Sorgo rosso, 1987; *Ju Dou*, 1990; *Dahong denglong gaogao gua*, Lanterne rosse, 1991) che, dietro la loro veste un po' melodrammatica, lasciano trasparire – altrettanto del coraggioso, ancorché non compiutamente risolto, *Xiang nu xiao xiao* (La ragazza della provincia di Hunan, 1986) del più anziano Xie Fei – problemi storici reali e reali drammi della lotta di classe; ma anch'egli, Zhang, si lascia andare in seguito del tutto allo sbando o si fa comunque travolgere da compromessi e accomodamenti di vario genere. Ciò vale ancora più vistosamente per gli sviluppi ulteriori del cinema cinese, di continuo in bilico tra rispetto di una linea ufficiale, impallidimento o smarrimento dei princìpi guida e trappola delle mode filo-hollywoodiane. Come sulla Cina politica, così anche sul suo cinema più recente gravano preoccupazioni fondamentalmente legate all'intrico dei rapporti e contrasti internazionali.

Sezione sesta

LE "NOUVELLES VAGUES" E I CONTRASTI TRA AVANGUARDIA E REALISMO

Gli avvenimenti filmici che prendono piede tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 importano, come loro perno centrale, la svolta linguistica delle *nouvelles vagues* (al plurale), svolta cominciata in Francia, ma estesasi poi in varie forme ovunque, anche al di fuori dei confini europei. È d'uso mandare il fenomeno nel suo complesso sotto la locuzione, molto equivoca, di "cinema moderno" o "modernismo filmico": equivoca – come vedremo – perché allo stesso tempo unilaterale e semplicistica. In realtà modernismo non significa nulla. Prima di tutto anche qui, come nel caso dell'avvento del sonoro, l'essenza storiografica del fenomeno non può consistere e non consiste nelle innovazioni tecniche (la *caméra stylo*, l'improvvisazione ecc.), ma nel rapporto nuovo che si viene a stabilire con le coeve tendenze della cultura e dell'arte (*nouveau roman* francese, astrattismo pittorico, avanguardia in generale). Né la svolta va vista a senso unico. Sarebbe una rappresentazione non solo miope, ma irresponsabile, quella che descrivesse il rinnovamento ora perseguito, l'anelito al 'moderno', in chiave esclusivamente formale, di linguaggio: come se 'moderno' per definizione fosse soltanto il rinnovamento promosso dall'avanguardia. Molteplici occorrenze smentiscono del tutto un tale assunto. In ogni caso l'avanguardia non domina da sé sola, anzi non rappresenta nemmeno sempre il vettore trainante del rinnovamento, la sua esperienza di punta. Si innesca ora piuttosto un complicato e contraddittorio processo di crescenza del moderno in base a stimoli opposti, ossia – formalmente – una complicata dialettica tra avanguardia e realismo, non sbrogliabile certo con semplici enunciazioni di principio. Per tutt'altra circostanza (non priva però di qualche analogia indiretta con la svolta in questione) Lukács formula con chiarezza, nell'*Estetica*, il giusto punto di vista da cui conviene sempre che la storiografia guardi a scanso di unilateralità pregiudiziali: «L'importante è sapere e volere cogliere nell'arte e nella cultura la lotta tra tendenze realmente contrapposte». Non dunque le differenziazioni nette dei fronti, bensì – per usare parole di un altro luogo di Lukács, tratte dal discorso del 1956 *La lotta fra progresso e reazione nella cultura d'oggi* – le loro «transizioni straordinariamente complicate», sono quelle su cui più si insisterà qui di seguito al fine di illustrare il fenomeno delle *nouvelles vagues* filmiche degli anni '60 e '70.

Jean-Luc Godard, *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1960).

XXI

IL LINGUAGGIO DELLE *NOUVELLES VAGUES*

Un esame del linguaggio delle *nouvelles vagues* richiede anzitutto che se ne sondino e discutano unitariamente i princìpi (qui di seguito, § 1). D'altronde il fenomeno che ci sta di fronte non ha carattere unitario. Come testé ricordato, esso si articola e scompone, a sua volta, in una pluralità di fenomeni diversi: dalla sua originaria culla francese, la *nouvelle vague* in senso proprio (di cui dirò nel § 2), al modernismo del giovane cinema svedese (§ 3) e a epifenomeni quali si danno soprattutto – benché non soltanto – nei paesi slavi e latino-americani (§ 4). Ma è chiaro che i contrasti tra avanguardia e realismo travalicano di gran lunga le dispute intorno alla qualità, alla natura, al senso ecc. del fenomeno come tale.

1. *Sulla questione formale generale del modernismo nel linguaggio filmico.*

La questione di sapere se, quando e a quali condizioni un determinato linguaggio è moderno non si lascia decidere né con dichiarazioni di principio né in base alle mode. Bisogna anzitutto che ci si intenda bene sulla terminologia. La vaghezza che connota il termine 'modernità' nella più gran parte dei discorsi sia politici che culturali e la sprovveduta incoscienza con cui esso viene solitamente usato trovano un riscontro puntuale anche nella storiografia del cinema. Moderno sarebbe, per definizione, soltanto il linguaggio dell'arte d'avanguardia, come quello che godrebbe di un'assoluta libertà, si caratterizzerebbe per i valori

del pluralismo e della differenza e si svincolerebbe dagli impacci della mimesi realistica. Comprensibile che, in base a questo assunto, da teoreticamente risolutiva venga invocata la «prospettiva semiologica»[1]. Ma l'equivoco è evidente: un concetto di moderno così inteso può valere non già come principio assiologico, bensì al massimo come descrittivo di una determinata tendenza. Solo lo zelo dei neofiti improvvisati di strutturalismo e semiologia fa loro confondere ciò che, come semplicemente descrittivo, è di pertinenza dell'ambito linguistico da ciò che, come prodotto d'arte, spetta all'estetica.

La pretesa di una identificazione del moderno con l'avanguardia va respinta completamente. Più ancora: le questioni del linguaggio non si possono scindere per principio da quelle estetiche generali. Sta tra i grandi insegnamenti della lezione di Lukács che decisive nell'arte non sono mai soltanto le tecniche di composizione, le forme in cui si scrive (o si dipinge o si filma), ancorché proprio quest'ultimo lato («la separazione delle vie sul piano formale, soprattutto nel modo di scrivere») sia il lato «che svolge solitamente la parte principale nella teoria borghese-avanguardistica dell'arte».

> Ciò procura bensì – commenta Lukács – una chiarezza a buon mercato nella separazione del "moderno" dall'"antiquato", dalla semplice eredità dell'Ottocento, ma in realtà oscura proprio i problemi formali decisivi ed essenziali, confonde la dialettica essenziale interna dei trapassi. La polarizzazione apparentemente chiara che risulta da un siffatto modo di vedere, determina una falsa cristallizzazione dei trapassi in poli, e oscura i princìpi che determinano le vere opposizioni[2].

---

[1] Ho presenti e ricordo qui per il cinema, ma solo come frange di una teoresi complessiva, gli scritti di A.M. MARTI, *Vad är realism?*, «Chaplin», XX, 1978, n. 157, pp. 153-6; J. ORR, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge 1993, pp. 1-13 («Film and the Paradox of the Modern»); G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993, pp. 15-8, 239 sgg.: per il quale ultimo proprio «le *nouvelles vagues* internazionali che esplodono alla fine degli anni Cinquanta [...] costituiscono un momento alto di definizione del moderno cinematografico».

[2] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 467 (trad., p. 862).

Respinta in pieno viene qui, e altrove, «una linea di demarcazione formalisticamente rigida fra realismo borghese e antirealismo decadente [...]. Decisiva sarà sempre la direzione presa, non la cristallizzazione momentanea di determinati problemi formali»[3]. I veri problemi formali dell'opera come opera d'arte stanno altrove, nella sua articolazione interna, nella sua struttura: «La struttura dell'opera è la vera *raison d'être* dell'esser per sé estetico»[4]. Ne deriva la necessità, anche per il cinema, di ricondurre l'assunto specifico dei problemi in discussione (significato del moderno, alternativa tra realismo e avanguardia) a un problema estetico di carattere più generale: se e come si giustifichi, e in quali modelli si iscriva, l'opera d'arte del nostro tempo; o quale sia la natura moderna specifica, la forma (in senso estetico) del prodotto d'arte. Non si tratta, beninteso, di problemi interamente nuovi. L'antitesi tra realismo e avanguardia, organicità e astrazione, accompagna tutta la storia dell'arte, e non è un fenomeno sconosciuto neanche al cinema, se solo si ricorda l'influente precedente del cinema dell'avanguardia storica, a cavallo della svolta del sonoro. Per quanto problematici ne fossero gli esiti e numericamente molto esigue le riuscite, l'avanguardia di allora cercava e trovava la sua legittimazione storica nella lotta per lo smantellamento della sopravvivenza di tutto quel giro di convenzioni (linguistiche, narrative, drammaturgiche ecc.), riconducibili in ultima istanza, come loro matrice, alla convenzioni della prosa borghese del tardo Ottocento, passate anche nel cinema. E reminiscenze di quella fase storica, analogie con le sue insorgenze e con i suoi spunti, riappaiono più avanti in varie guise, da certe forme di sperimentalismo astratto fino alle conseguenze provocate dalle innovazioni del linguaggio di Orson Welles.

Solo che nella fase la cui egida spetta alle *nouvelles vagues*, quella del «*cinema moderno* in senso stretto» (come oggi ci si esprime), i poli del contrasto non sono più gli stessi. Per orientamento, derivazioni, modelli, agganci culturali ecc., l'avanguardia che viene ora alla ribalta non ha più nulla a che fare con l'al-

---

[3] *Ibid.*, pp. 540-1 (trad., p. 935).

[4] LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 839 (trad., II, p. 1572).

tra, con l'avanguardia storica; le convenzioni che essa combatte non sono più quelle di allora, così come il moderno cui si richiama è altro, poniamo, dal dadaismo o dal surrealismo. (Buñuel, non a caso, resta del tutto estraneo al movimento in atto.) Da corrente non più di margine, ma ormai divenuta dominante o che aspira alla dominanza, anche la sua legittimazione essa la cerca altrove. Proprio perciò diventa indispensabile guardare, prima e più che ai suoi singoli *tentamina*, a quello sfondo culturale generale che, abbracciandoli tutti insieme, li spiega come movimento.

Due fenomeni in parallelo preparano e accompagnano questa nuova battaglia per il moderno: l'offensiva scatenata contro il realismo dal vasto fronte degli orientamenti di pensiero più *à la page* (fenomenologia, strutturalismo, *nouvelle critique*) e la propensione – tipica dell'avanguardia – a porre in primo piano l'obbiettivo dello scardinamento del linguaggio, salutato subito con favore sul terreno critico in quanto grande «esplosione anticonformistica». Per legittimarsi come moderno il linguaggio non ha più da inquadrarsi e farsi vincolare entro gli schemi del passato; esso va lasciato andare per suo conto, in libero movimento, senza nessi sintattici precostituiti; spazio e tempo, l'esperienza vissuta, l'introiezione psicologica, i rapporti con gli oggetti acquistano nuove prospettive, fondamentalmente derivanti dall'esasperato soggettivismo della raffigurazione, cioè dal convincimento che raffigurare equivalga a spezzare i nessi oggettivi del reale, a deformarli, se non a sopprimerli. Tratti tutti ben radicati nell'ideologia e nel programma dell'avanguardia, che si connettono con le sue istanze estetiche primarie (così come le riassume, a esempio, la teoria di Peter Bürger): negazione della autonomia dell'arte, superamento della categoria di individualità estetica, sconfinamento della creazione nell'allegoria o nel saggismo; più in generale, richiesta che l'arte sia strappata fuori dal suo involucro e trasposta immediatamente nella vita, divenga cioè, ogni volta di nuovo, prassi concreta.

Ora l'imporsi di queste istanze, sia teoriche che linguistiche, non si deve affatto a scelte capricciose o a circostanze accidentali. Esso costituisce solo l'epifenomeno di un fenomeno più sostanziale, autenticamente strutturale, le cui radici affondano nelle conseguenze dei mutamenti in corso dei valori della società, una società sempre più smarrita, disunita, preda dell'incertezza. Dopo la breve parentesi postbellica, il processo di dissolvimento del tessuto sociale, dei rapporti tra gli uomini, delle qualità umane dell'uomo riprende con tale intensità e diventa un fatto così generale del capitalismo moderno, anzi del 'moderno' *tout court*, che sono inevitabili le sue ripercussioni sulla cultura e sull'arte. Se gli autori d'avanguardia avvertono in profondo i fenomeni della devianza (crisi, angoscia, smarrimento, patologie di vario genere) come consustanziali al capitalismo e si sforzano di riprodurli, questo non è certo un loro peccato estetico, semmai anzi un istinto artistico meritevole di apprezzamento: la giusta intuizione del disgregarsi della personalità dell'uomo, degli effetti provocati nel capitalismo dal trionfo del disumano sull'umano. Come era stato già durante la fase di dominio delle correnti storiche dell'avanguardia (futurismo, surrealismo, espressionismo), così anche ora la spinta al nuovo nasce in ultima istanza dalla protesta anticapitalistica, cioè da una cultura e un'arte che, soggettivamente, intendono rivoltarsi contro il conformismo dei rapporti dominanti; ancorché questa protesta sia – ora molto più di allora – solo un fatto intellettualistico, tutt'altro che minoritario nella cultura, ma senza vere basi sociali, e la rivolta rischi così, fin da subito, la deriva di un autosmascheramento senza rimedio.

> Mentre in tempi passati la scontentezza per lo stato di cose presente provocava la volontà di trasformarlo, oggi nel pensiero e nell'arte – ammoniva ancora il Lukács dell'*Estetica*, testo coevo al movimento qui discusso – si ha un nonconformismo formale che però, per quanto riguarda le questioni pratiche e decisive della vita, sfocia infine in un conformismo, per lo più accuratamente sottaciuto[5].

Questa problematicità del contenuto si estende in pari tempo alla forma. Quanto più il moderno viene identificato e ricercato nello scardinamento del linguaggio e nello sfiguramento della rappresentazione, tanto più prevale l'estetica del frammento. In

[5] *Ibid.*, p. 772 (trad., p. 1513).

luogo del principio di organizzazione formale fondato sul rapporto reciproco delle parti dell'opera e sul loro rapporto al tutto, in modo che ciascuna di esse sia concepita e realizzata solo in vista dell'organismo complessivo, si fa valere quello dell'autonomia delle singole parti, della prevalenza delle parti sul tutto. Ne viene da sé, come immediata conseguenza, la disarticolazione della struttura compositiva formale. A suo centro motore, a fondamento del nesso tra le parti, è demandata – in assenza di altro centro formale unificatore – la semplice riflessione soggettiva dell'artista: la quale conferisce così prevalentemente all'opera un carattere di 'saggio'. L'oggettività dell'opera, cui si guarda dal di fuori, con deliberato e ragionato distacco ironico, perde ogni carattere di immanenza.

Ciò che di problematico viene a determinarsi con queste scelte in sede estetica è che, a causa dell'assolutizzazione dei fenomeni su cui fa leva l'avanguardia, di per sé relativi (l'anormale è anormale solo rispetto alla norma, l'eccentrico al centro, il patologico al sano e, sul piano strettamente stilistico, la deformazione alla forma), manca in essa un criterio atto allo stabilimento della dialettica tra assoluto e relativo, quindi anche del ruolo del relativo stesso. Coltivando la sua unilaterale «predilezione stilistica per la deformazione», l'avanguardia trascura che l'arte deve possedere «una concezione umanamente e socialmente chiara del normale per poter collocare la deformazione al suo giusto posto, nel suo giusto contesto ecc., cioè per poterla trattare come deformazione»; altrimenti quest'ultima, rapportata soltanto a se stessa, resa universale, «appare lo stato normale dell'uomo, il principio formale determinante, il solo adeguato contenuto dell'arte»[6]. Ma così il pericolo estetico continuamente risorgente è che ne vada della forma in quanto tale, che ne sia posta a rischio l'essenza, giacché proprio della distruzione della forma le tendenze d'avanguardia fanno il *prius* di ogni rapporto creativo tra l'artista moderno e la sua materia: dove è appena da avvertire che «distruzione della forma» non significa «una di-

[6] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., pp. 485-6 (trad., pp. 879-80).

struzione della struttura formale in genere – che sarebbe impossibile – ma la distruzione del carattere estetico della forma»[7]. Queste tendenze scambiano determinate configurazioni storiche della forma, bollate come accademiche, con la forma in se stessa, e dalla giustificata avversione per la prima si fanno condurre sino all'estremo limite della ripulsa di ogni forma estetica in generale. Quando ciò di fatto avviene, cade la possibilità che sorgano opere valide, artisticamente formate. Gli autori perdono via via il controllo sul materiale che maneggiano. Trascinati dal gusto per l'allegoria, lo sperimentalismo modernistico, la frantumazione del linguaggio, aggrediscono da ogni lato, e così appunto indeboliscono e distruggono, le maglie connettive della struttura dell'opera d'arte.

Vedremo di seguito in concreto taluni dei principali complessi problematici riguardanti il modernismo filmico, a cominciare dal fenomeno della *nouvelle vague* francese. Qui sia richiamata ancora una volta l'attenzione solo sul punto che questo modernismo non esaurisce affatto nel cinema (come neanche in letteratura o nelle arti figurative) l'arco delle vicende e dei problemi che si delineano a partire dagli anni '60. Gli interrogativi donde muovere criticamente, se si tengono presenti le considerazioni fatte sopra, mi sembrano formulabili così: in che misura ed entro quali limiti è accettabile – cioè a dire storicamente significativa ed esteticamente valida – l'alternativa al realismo proposta dal movimento delle *nouvelles vagues*? E comunque, nell'ambito di questa alternativa, è giusto operare una mescolanza indiscriminata tra tutte le diverse tendenze, oscurando il dislivello dei valori e mettendo sullo stesso piano, come momenti di un'unica antitesi al realismo, le tendenze in cui si

[7] G. LUKÁCS, *Über die Besonderheit als Kategorie des Ästhetik*, in *Probleme der Ästhetik* (*Werke*, Bd. 10), Luchterhand, Neuwied-Berlin 1969, p. 720 (*Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. di F. Codino/M. Montinari, Editori Riuniti, Roma 1957, pp. 194-5). Cfr. anche le osservazioni – non troppo discoste da quelle di Lukács – che sul nichilismo estetico dell'avanguardia fa L. KOFLER, *Klassische und realistische Literatur*, nel suo volume *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht* [1961], Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974², pp. 109 sgg., 128-9 (rist. in L. KOFLER, *Avantgardismus als Entfremdung. Ästhetik und Ideologiekritik*, hrsg. von S. Dornuf, Sendler, Frankfurt a.M. 1987, pp. 95 sgg., 110).

esprime la lotta per la conquista di una nuova forma e quelle che celebrano soltanto il trionfo dell'informale più astratto e privo di significato? In mezzo al marasma ideologico che domina nella teoria cinematografica (e che conduce inevitabilmente, sul terreno critico, a una prassi confusionaria), mi sembrano interrogativi opportuni, così come mi sembra opportuno e ineludibile fissare qualche punto fermo, che valga da orientamento: almeno se è vero – come personalmente credo – che compito della teoria e della critica sia di giudicare non solo delle tendenze, ma anche dei valori, di discriminare sempre accuratamente, con grande scrupolo, cosa da cosa: la vera dalla falsa avanguardia, l'opposizione dalla pseudo-opposizione. Che l'avanguardia abbia le sue ragioni, storicamente anche profonde, o, come dice Lukács, che la «lacerazione dell'unità» della connessione tra gli oggetti, che ne è alla base, «non sia una moda, una semplice invenzione di artisti in vena di esperimenti», ciò – si è già notato sopra – nessuno lo mette in dubbio; bisogna però anche che queste ragioni trovino concretizzazione artistica (nelle opere) e verifica (nella critica).

Ora è proprio quando si intraprende la verifica estetica delle ragioni dell'avanguardia che insorgono contraddizioni su tutta la linea e che la verifica scopre, in tante pseudo-rivolte antiromantiche e antiaccademiche, tarli di romanticismo e accademismo. Torniamo così in circolo al punto da cui siamo partiti. Il dibattito sulla polarità tra avanguardia e realismo non si è in fondo modificato nella sua essenza estetica con il modernismo di nuovo conio. Se si fa della questione della forma – come ritengo si abbia da fare – la questione di centro per la caratterizzazione delle tendenze estetiche, allora quella polarità riemerge intatta, di là dallo schema precedente, sotto altra veste, come antagonismo di tendenze a riguardo del concetto di unità formale nell'opera d'arte (e nell'estetica in generale). E qui la critica è chiamata a pronunciarsi. Una volta che si sia individuata la tendenza, la scelta di un determinato «punto centrale» per il rispecchiamento estetico nella singola opera d'arte – sono ancora parole di Lukács – «l'analisi estetica non è affatto conclusa. Al contrario: essa comincia propriamente solo allora»: giacché

> nella singola opera d'arte, considerata come opera d'arte, si deve ancora ricercare come la scelta del punto centrale [...] determini e influenzi la vitalità estetica della composizione, delle figure, del dettaglio ecc., come la coerenza dell'esecuzione (e all'occorrenza un'apparente deviazione da questa coerenza) favorisca o impedisca l'unità e la vivezza estetica[8].

Le analisi che seguono mirano per l'appunto a questo: a stabilire quanto di valido ci sia effettivamente nelle innovazioni filmiche che le *nouvelles vagues* propongono, quali forme concrete assuma in questa fase l'antitesi tra avanguardia e realismo, e come e fino a che grado il realismo non sia esso stesso influenzato – tanto nel bene che nel male – dalla spinta in avanti del modernismo del linguaggio filmico.

2. *Sboccio e fioritura della "nouvelle vague" in Francia.*

Con la locuzione di *nouvelle vague* si indica, in generale, la tendenza di punta del cinema francese a ridosso degli anni '60. Ci sono almeno due motivi per cui la *nouvelle vague* in Francia appare nuova a maggior titolo delle altre *vagues* coeve, europee o internazionali, e viene quindi giustamente assunta come eponima: perché è da lì che tutte le altre hanno origine e si dipartono, e perché nei suoi sviluppi essa si viene caratterizzando per un crescente connubio – ben più marcato che non sia per le altre – con i princìpi estetici dell'avanguardia. Naturalmente come sempre, in casi del genere, non mancano gli antefatti preparatori. Già subito dopo la chiusura del giro di problemi sociali e culturali determinati dai postumi del conflitto bellico ci si imbatte in spunti o insorgenze o barlumi del rinnovamento a venire; compaiono la teoria (quella della *caméra-stylo*, 1948) e la prassi filmica di Alexandre Astruc (*Le Rideau cramoisi*, 1951; *Les Mauvaises rencontres*, 1955); Agnès Varda si mette in luce con cortometraggi non convenzionali e con il suo primo lungometraggio, *La Pointe courte* (1955),

[8] Lukács, *Über die Besonderheit*, cit., p. 685 (trad., p. 160): corrispondente a Lukács, *Ästhetik*, cit., II, p. 265 (trad., II, pp. 1050-1).

al montaggio del quale provvede Alain Resnais; da Louis Malle arrivano *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) e *Les Amants* (1958); da Resnais, che debutta anche lui come documentarista, con risultati eccellenti (specie quelli di *Les Statues meurent aussi*, 1952, in collaborazione con Chris Marker, e di *Toute la mémoire du monde*, 1956), arriva – e sarà, insieme al primo Godard, uno dei punti di svolta più influenti – *Hiroshima mon amour* (1958).

Ma le ascendenze immediate dello sboccio della *nouvelle vague* vanno cercate soprattutto nel coagulo di idee, nella fermentazione di intenti e stimoli poetici che vengono dalla critica specialistica, in prima fila quella di matrice baziniana raccolta intorno ai «Cahiers du cinéma», vero organo germinativo della corrente: dove siedono e lavorano, tra gli altri, dietro la superiore orchestrazione di Bazin, critici come Astruc, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol (qui elencati secondo l'ordine del loro ingresso nella rivista). Sarebbe certo difficile, per non dire impossibile, assegnare a costoro un denominatore comune. Si tratta dapprima di una sorta di effervescenza giovanilistica, dei soprassalti ribellistici della frangia di critici dei «Cahiers» più insofferenti verso le convenzioni filmiche dominanti, non tenuta insieme da null'altro se non, appunto, dal fermo proposito negativo-contestativo di condurre una lotta senza esclusione di colpi contro il "cinema di papà", in nome di un suo rinnovamento alla luce dei princìpi – non altrimenti meglio specificati – del modernismo in genere.

Qualche modello orientativo, è chiaro, la critica ce l'ha. Si avrà più innanzi occasione di rilevare il suo impatto sulla valutazione che della "seconda maniera" del cinema di Rossellini, e soprattutto del suo *Viaggio in Italia*, additato da una celebre lettera aperta di Rivette come modello di «cinema moderno» per eccellenza[9], viene consolidandosi nella storiografia. Non è questo il luogo per discuterne. Storiograficamente – vedremo – si tratta di un mito; ma ciò che qui conta è il suo immediato carattere operativo, il fatto cioè che esso passa a convinzione di gruppo,

[9] J. RIVETTE, *Lettre sur Rossellini*, «Cahiers du cinéma», VIII, 1955, n. 46, pp. 14-24. (Su tutta la questione del Rossellini "seconda maniera", cfr. più oltre, XXIII, § 1).

del gruppo operativamente trainante dei critici dei «Cahiers», i cosiddetti "giovani turchi", e proprio nel momento in cui costoro, scomparso Bazin (1956), si accingono l'uno dopo l'altro a lasciare la rivista per l'attività pratica, per la regia. Da lì infatti, secondo la critica posteriore, nascerebbe in loro il bisogno «di cambiare radicalmente terreno e, per questo, di ripartire da zero, da quel *Viaggio in Italia* che a loro giunge come una meteora per mostrare loro il cammino»[10]. Rivette nella lettera aveva scritto: «Mi sembra impossibile vedere *Viaggio in Italia* senza risentirne l'impressione evidente che questo film apre una breccia, e che il cinema tutto intero vi deve passare, pena la morte»[11].

L'impressione non è del solo Rivette. Con lui si abbeverano al mito Rossellini anche gli altri suoi compagni di cordata, via via che, da *neoteroi* della regia, prendono contatto di persona con i problemi creativi: vedendo essi all'opera, in quel mito, il simbolo e lo stimolo della piena libertà dell'artista, vagheggiandolo come modello di comportamento, cercando di volgere l'impressione suscitata dal modello in empito poetico e crogiolandosi talora sino al delirio mistico – ne è prova la stessa lettera di Rivette – entro l'atmosfera così fantasticata. Naturalmente, lungo il lento processo di separazione dai «Cahiers», che comporta anche il loro scavalcamento, costoro si portano dietro vezzi e vizi del bagaglio critico acquisito durante la permanenza alla rivista. Enorme l'influsso su tutti della dilagante cinefilia, il culto – oltre che per Rossellini – per certi autori o pseudo-autori di Hollywood, come Hitchcock, Hawks, Nicholas Ray, il Lang americano (ma da parte di Rohmer anche, poniamo, Murnau); più in generale, la mitizzazione senza confini della *politique des auteurs*. Di un bagaglio del genere non ci si sbarazza certo d'un colpo.

D'altra parte, neanche lo scavalcamento dei «Cahiers» avviene in gruppo serrato, secondo una trafila univoca. Un'unità di gruppo anzi non esiste: né esiste il gruppo come insieme, né si delinea nemmeno con chiarezza la fisionomia dei singoli accor-

[10] Così A. BERGALA, *"Voyage en Italie" de Roberto Rossellini*, Yellow Now, Crisnée 1990, pp. 25-6.

[11] RIVETTE, *Lettre sur Rossellini*, cit., p. 14.

pamenti sparsi che vengono formandosi. Da capifila, da punti di riferimento, sembrano dapprima fare gli stessi nomi alla guida dei «Cahiers», cioè Rohmer (*Le Signe du lion*, 1959) e Rivette (*Paris nous appartient*, 1958-60) da un lato, e dall'altro il duo Chabrol-Truffaut, la cui ravvicinata collaborazione iniziale attestano bene le memorie di Chabrol. Ma subito dopo che Chabrol, con mezzi di fortuna suoi propri, porta a compimento in un biennio *Le Beau Serge* (1958), *Les Cousins* (1958) e *A double tour* (1959), e che con *Les Quatre cents coups* (1959) esplode il caso Truffaut, ecco che quei provvisori accorpamenti si scompaginano e i loro membri si defilano, prendendo ciascuno una strada propria. Mentre Rivette resta sì più a lungo di tutti alla rivista, ma sempre nettamente in seconda fila sul piano creativo, e le carriere di Truffaut e Chabrol portano a una loro divaricazione pressoché completa, si fa avanti con prepotenza il Godard di *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1960), il già ben accreditato Resnais cresce ulteriormente di prestigio grazie a *L'Année dernière à Marienbad* (1961) e a *Muriel ou le temps d'un retour* (1963), la Varda realizza l'interessante *Cléo de 5 à 7* (1962); altri – Malle, Marker, lo stesso Rohmer dei "racconti morali" – imboccano vie alternative, meno determinanti per le sorti della *nouvelle vague*. Di fronte a un simile coacervo scoordinato, riesce chiaro a tutti che di unità di gruppo non è affatto il caso di parlare; e che non migliora molto le cose Godard quando, nel 1962, interrogato circa l'esistenza o meno di una comunanza di intenti tra i cineasti della *nouvelle vague*, risponde così:

> Abbiamo molte cose in comune. Rispetto a Rivette, Rohmer, Truffaut, io mi sento evidentemente diverso, ma abbiamo tutti all'incirca le stesse idee sul cinema, ci piacciono più o meno gli stessi romanzi, gli stessi quadri, gli stessi film. Abbiamo più cose in comune che differenze, le differenze di dettaglio sono grandi, ma le differenze profonde sono esigue. Persino se fossero grandi, il fatto che noi siamo stati tutti critici ci ha abituati a vedere i punti comuni piuttosto che le differenze[12].

[12] *Trois entretiens. Jean-Luc Godard*, nel fasc. *Nouvelle Vague* dei «Cahiers du cinéma», XXIII, 1962, n. 138, p. 38.

Tanto più importa, nel giudizio critico, procedere a differenziazioni rigorose, selettive. Sarebbe gravemente ingiusto, argomentando dal convergere del cinema di tutti sotto la stessa etichetta di appartenenza, gettarvi sopra una coltre di pseudo-uniformità generica e indifferenziata. Caso Godard a parte, tra sedicenti 'novatori' alla Astruc o alla Chabrol, da un lato, e dall'altro, poniamo, Truffaut o Malle o Resnais corrono precise distanze, che in sede critica non è lecito ignorare. D'altronde la classificazione per gruppi, ideologie dei gruppi, scelte poetico-politiche, di solito in uso presso la critica (*nouveau cinéma* verso *nouvelle vague*, *nouvelle vague rive gauche* oppure *rive droite*) sono esteriori, non restituiscono la prospettiva giusta per l'analisi e la valutazione di un che di costitutivamente sfrangiato. Qui, pur tenendo presenti le diverse matrici degli autori, non se ne farà conto; poiché, ben più decisive delle scelte ideologiche e poetiche delle singole personalità, appaiono le conseguenze che derivano in campo artistico dalla diversità dei rapporti del loro rispettivo cinema con il mondo reale, e che, pur restando, queste sì, unitariamente inclini al modernismo, non lo sono però nella stessa forma e grado, senza distinzioni di valore.

Se i personaggi di Astruc si muovono come morte larve immerse in un mondo morto, e se Chabrol si fa sedurre da atmosfere perverse e decadenti, prive di «contesto reale[13], già differente è il peso della realtà del mondo in Malle o nella Varda. Si mettano a confronto i primi film di Chabrol, soprattutto *A double tour*, con i primi film di Malle o con, della Varda, *Cléo de 5 à 7*: anche in Chabrol ci sono la 'malattia' in quanto situazione base (come nel film della Varda) e la noia e vuotezza del mondo provinciale (come nella prima parte di *Les Amants*); ma queste premesse non gli servono, né qui né altrove, per andare più a fondo, per scrutare nei recessi di questo mondo; ciò che soltan-

[13] È questo il rimprovero subito mosso a *Le Beau Serge* e a *Les Cousins* da B. Dort, *Lettre à Claude Chabrol*, «Les Temps modernes», XIV, 1959, n. 158, pp. 1673-81. Cfr. anche l'intervista rilasciata nel 1962 da Chabrol ai «Cahiers du cinéma» (*Trois entretiens*, cit., p. 7), dove egli riconosce che il «côté 'germanique'» di *Les Cousins* «vient de ce que je suis très sensible à la guerre et à toute l'atmosphère 'romantisme allemand', qui, à la fois, me séduisent et m'inquiètent».

to davvero gli sta a cuore è lo sbalzo a tutto rilievo di quanto c'è di anormale, di patologico nell'uomo, il dissolvimento dei tratti umani della sua personalità. Malle si atteggia diversamente. Le sue prese di posizione critiche verso il colonialismo, lo sfruttamento, la speculazione capitalistica sembrano salvaguardarlo dall'idoleggiamento acritico della decadenza. Egli mostra, almeno in superficie, di interessarsi più consapevolmente all'uomo e al suo mondo. *Ascenseur pour l'échafaud* non solo si apre e si chiude su un volto umano, quello così intenso della protagonista, ravvicinato sino all'estremo del primissimo piano, ma si serve di procedimenti narrativi e linguistici (il lento muoversi della *camera* che accompagna i personaggi, l'uso di panoramiche e gru in funzione analitica, che scoprono poco per volta, isolandoli, dettagli essenziali) intesi a rapportarsi criticamente con il mondo reale; e in questo sforzo di penetrazione critica del reale la prima parte di *Les Amants* va anche oltre, raggiungendo un maggior grado di finezza espressiva. Se il fattore stilistico soverchiante, il cardine della composizione, resta bensì anche in lui lo spettro visuale puramente soggettivo, la pressoché totale soggettivizzazione dell'esperienza (accentuata al massimo da *Zazie dans le métro*, 1962, dove, con il Queneau del testo, le avventure di Zazie si presentano come il risultato del «sogno di un sogno "piuttosto spinto" di una bambina terribile», e poi da *Le Feu follet*, 1963, dove il racconto di Drieu La Rochelle si trasforma in una sorta di lungo monologo interiore), non tutto è però spettrale nella sua oggettività né tutto fittizio nella sua composizione: da essa, cioè, non tutto il reale esce deformato.

Quanto a Truffaut, ciò che soprattutto lo caratterizza e lo differenzia sia dalle elucubrazioni formalistiche dei 'novatori', sia anche dalla prospettiva relativamente critica di un Malle e un Resnais, è l'involucro intimistico delle sue narrazioni, tenute apparentemente come al riparo dallo scontro con i problemi della società. Si tratta, è chiaro, solo di apparenze; in realtà l'intimismo di Truffaut si fa strada e non può che farsi strada, già a partire da *Les Quatre cents coups*, attraverso le ripercussioni che esercita sulle coscienze un certo stato di crisi storico-sociale della borghesia francese. Molto significativo, da questo punto di vista, il parallelismo intercorrente tra la parte introduttiva dei

Quatre cent coups, così densa di pregnanti notazioni sul *milieu* sociale piccolo-borghese della provenienza di Antoine, e quella, altrettanto finemente analitica, di *Les Amants*.

Come Malle, anche Truffaut si cura pregiudizialmente di prendere le dovute distanze dalle concezioni del soggettivismo estremo, da quelle esasperazioni formalistiche della tecnica narrativa, tanto comuni alla *nouvelle vague*, che perdono di vista, per lo stile, ogni rapporto con il mondo. Il formalismo dello stile gli appare piuttosto come mistificatorio: qualcosa come una simulazione, un trucco per «sfuggire al giudizio critico». «Il motto dei simulatori», osserva con arguzia, citando Cocteau, «potrebbe essere la frase di *Thomas l'imposteur*: "Poiché questo disordine ci sfugge, fingiamo di esserne gli organizzatori"». Ciò naturalmente non significa che sia egli stesso del tutto immune da mistificazioni e simulazioni; significa soltanto che il suo personale modo artistico di "organizzare il disordine" gli permette di andare per una certa parte oltre il piano del disordine stesso. «Per me il cinema è un'arte della prosa», dice nell'intervista del 1967 da cui vengo citando[14]: un'arte, cioè, dove si tratta «di filmare della bellezza ma senza averne l'aria o non avendo l'aria di nulla». E aggiunge: «La poesia mi esaspera [...]. Io amo la prosa poetica, Cocteau, Audiberti, Genet e Queneau, ma soltanto la prosa. Amo il cinema perché è prosaico, è un arte indiretta, inconfessata, che occulta altrettanto di quanto mostra».

L'originalità di Truffaut è proprio qui, in questo peculiare carattere poetico della sua "prosa". Basti dire che essa prende corpo, in generale, dal calibrato intreccio di due componenti, una insistitamente analitica, descrittiva, l'altra invece a sfondo intimistico e sentimentale. La correzione che le due componenti, quando il loro intreccio riesce, si apportano reciprocamente, situa la "prosa" di Truffaut a un difficile e instabile punto di equilibrio nel contrasto tra falsi e veri 'novatori' del cinema della *nouvelle va-*

[14] *Entretien avec François Truffaut*, «Cahiers du cinéma», n. 190, 1967, pp. 23, 70. (Di questa e delle altre interviste di Truffaut, poi raccolte nel volume *Le Cinéma selon François Truffaut*, éd. par A. Gillain, Flammarion, Paris 1988, esiste la versione italiana di P. Bissattini, *Tutte le interviste di François Truffaut*, Gremese, Roma 1990, bisognevole per altro in qualche punto di modifiche e completamenti.)

gue, facendo di lui – pur con tutte le sue indecisioni e i suoi alibi, le sue contraddizioni interne non risolte – un regista che merita discutere, da non liquidare affrettatamente. (Lo stesso si può ripetere in parte per la Varda del lungometraggio d'esordio, un film scritto al modo soggettivo, sciolto, disinvolto di Truffaut, dove, come in Truffaut, la miriade di immagini soggettive che ci vengono incontro, tramite flash, brevi squarci improvvisi, ricordi, associazioni ecc., rimandano – pur se frammentariamente – alla esistenza di un mondo, a una sfera di nessi reali.)

Ciò non autorizza per altro affatto a che si scambi simile "prosa" con il raggiungimento di una qualsiasi forma di compiutezza d'arte. Come in tutto quanto il cinema della *nouvelle vague*, compreso il più avanzato (ben più avanzato, intendo, di quello di Truffaut), anche in lui la tendenza verso l'oggettività si scontra di continuo con tendenze orientate in senso contrario, che la costringono a ripiegarsi su se stessa e a mantenersi solo per quello che essa, di sua natura, appunto è, una semplice tendenza; tanto che da *Les Quatre cent coups* fino a *Jules et Jim* (1961-62) e a *Baisers volés* (Baci rubati, 1968), tutti i suoi film migliori, tenuti in bilico sul duplice registro menzionato, rischiano di continuo il pericolo che la tendenza verso l'oggettività approdi, di nuovo, a una oggettività mistificata.

Di *Baisers volés* è stata giustamente sottolineata la continuità tematica e stilistica con *Les Quatre cents coups* (oltre che, andrebbe aggiunto, con l'episodio francese del film collettaneo *L'Amour à vingt ans*, 1962, che ne rappresenta il proseguimento a un livello di più elevata consapevolezza): cioè a dire, dal punto di vista del contenuto, la ripresa del tema relativo alla crisi dell'adolescenza, nello stadio in cui essa, con tutti i suoi complicati problemi, già si congiunge con uno stadio ulteriore, con i problemi umani e civili della maturità; e, dal punto di vista dello stile, ancora una volta, il precario giuoco d'equilibrio dell'intreccio tra le componenti peculiari della "prosa" del suo autore, la componente intimistica e quella, a essa complementare, puramente analitica, descrittiva.

Per la carriera di Truffaut è tuttavia quanto mai sintomatico osservare che, se tale continuità in lui effettivamente esiste, l'orientamento artistico prevalente dello sviluppo del suo cinema si

riallaccia, piuttosto che alla prima parte dei *Quatre cent coups*, alla parte che in quel film prende avvio dall'insorgere della crisi risolutiva in Antoine e culmina, dopo le sequenze del trasporto sul furgone cellulare e della confessione allo psichiatra, nella sua corsa disperata al mare, nella sua fuga dal mondo in direzione di quella che gli appare un'altra, più autentica – ma in realtà illusoria – dimensione soggettiva della libertà.

Ora ci si domanda: verso quale libertà reale fugge Antoine nei *Quatre cent coups*? O, con riferimento all'Antoine di *Baisers volés*, in quale realtà egli, uscendo dalla adolescenza e affacciandosi alla vita, si trova immerso? Qui appare di nuovo in tutta evidenza la problematicità e antinomicità insolubile della posizione artistica di Truffaut. Il quale conferisce sì nerbo al suo intimismo arricchendolo da ogni lato di determinazioni socialmente significanti, che mantengono sempre un qualche nesso con il loro contenuto sociale, ricavato dalla realtà; ma in pari tempo, consapevole della ristrettezza di prospettiva e di orizzonte del suo punto di vista, egli si rende conto della impossibilità che sorgano su questo terreno grandi figurazioni artistiche paragonabili per significato a quelle del romanzo classico ottocentesco, cui pure il suo protagonista, appassionato lettore di Balzac[15], nelle sue 'esperienze' si ispira; e si vede perciò costretto a immettere nella forma tratti di un garbato contrappunto ironico, che smorzino gli slanci e le esaltazioni sentimentali di Antoine, ossia il lato intimistico, con il suo corrispettivo *pendant* freddamente oggettuale (come nell'efficace sequenza del viaggio che l'ardente lettera balzachiana di Antoine alla signora Tabard compie per i

[15] Balzac è una presenza paradossalmente ricorrente nei cineasti della *nouvelle vague*. Cfr. l'intervista rilasciata da Rohmer a V. Rogard per il volume *La Nouvelle Vague 25 ans après*, éd. par J.L. Douin, Ed. du Cerf, Paris 1983, p. 161, dove, con riferimento al gruppo dei «Cahiers du cinéma», si osserva: «curieusement, nous étions tous de grands lecteurs de Balzac. Godard avait toujours un Balzac dans sa poche, Truffaut parle de Balzac dans *Les 400 Coups*». Significativo, per Chabrol, quanto gli rimprovera DORT, *Lettre à Claude Chabrol*, cit., p. 1679: «Vous aimez à parler de Balzac. Vous avez même mis vos *Cousins* sous son patronage, grâce à ces *Illusions perdues* qu'un libraire [...] met entre les mains de Charles. Or Balzac, c'est juste le contraire de ce que vous faites [...]. Jamais il ne pose le débat en termes moraux, en termes de salut ou de perdition, mais en termes de société, de rapports sociaux».

tubi sotterranei della posta pneumatica di Parigi, o nell'altra in cui la *camera*, inseguendo curiosa le tracce dell'interrotto lavoro di Antoine al televisore guasto, risale le scale, fruga tra le stanze dell'appartamento di Christine e scopre i due giovani a letto): implicito riconoscimento dell'inconsistenza, dello scarso peso, che 'esperienze' così fragili di fatto hanno.

Nessuna risposta effettiva può dunque essere data, con i mezzi propri di Truffaut (ma neanche con quelli di Malle o della Varda), all'interrogativo circa la realtà sociale che circonda i personaggi e ne condiziona la vita. Non è per caso che il regista, sempre scrupoloso fino all'eccesso nella rifinitura dei dettagli introspettivi, diviene in proposito di colpo impreciso. Poiché, a differenza che nei *Quatre cent coups*, egli svelle qui fin da principio le 'esperienze' di Antoine e i loro riflessi interni dalla base sociale in cui affondano le radici, e guarda in modo distratto e trasandato anche al *milieu* borghese con il quale Antoine entra in rapporto (la famiglia di Christine, la vita dei coniugi Tabard), è naturale che la sua "prosa", anche là dove si innalza a "prosa poetica", non gli permetta mai di spingersi fino a una reale concretizzazione artistica delle situazioni rappresentate; nessuna abilità compositiva, nessuna eleganza di stile può qui supplire all'assenza di spessore nei personaggi o agli scompensi derivanti da difetti della struttura organica dell'opera. Un cinema di tal genere non fa che confermare una volta di più l'impressione che il maggior pericolo per i suoi esponenti – fatto salvo l'indiscutibile talento di certuni – sia di restare invischiati senza speranza nella trappola del soggettivismo.

La *nouvelle vague* non si esaurisce peraltro solo entro i confini della rapsodia di episodi fin qui riferiti. Gli episodi rimarrebbero episodi, le schermaglie tra decadentismo e intimismo, intimismo e pseudo-oggettività, rimarrebbero schermaglie, per di più alquanto sfilacciate, dal respiro corto, insignificanti, se, contemporaneamente alla fase di fioritura della *nouvelle vague*, non se ne determinasse anche l'innesto – tramite la prassi, non la teoria – sui princìpi estetici dell'avanguardia: per un verso, con Resnais, lungo la linea inaugurata da *Hiroshima mon amour*, per l'altro lungo la linea degli sviluppi del cinema di Godard. (Qui si insisterà però soprattutto sull'unità innovativa comune

alle due linee.) Una 'teoria' in senso proprio la *nouvelle vague* non l'ha mai; essa resta, circa la teoria, più o meno sempre all'altezza delle formulazioni embrionali di Astruc, cioè nell'ambito di problemi concernenti per l'essenziale la tecnica di ripresa (uso libero della *camera*, *caméra-stylo*). Questa tecnica i registi della *nouvelle vague*, primo tra tutti Godard, se la incorporano quasi inavvertitamente, come un che di naturale; d'altronde, poiché in loro perde peso il ruolo della struttura narrativa e, insieme, dello scenario, è solo naturale che la *camera* li surroghi entrambi, prendendo essa il sopravvento e facendo, in un certo senso, per conto suo.

La prassi conforme a tale 'teoria' ci riconduce così immediatamente alla questione, già trattata sopra, della fisionomia del modernismo nel linguaggio filmico (scardinamento delle regole di composizione, abolizione di nessi sintattici precostituiti ecc.), ora però non più in astratto ma in concreto, sotto forma di ben determinati prodotti filmici. Due aspetti sono particolarmente da sottolineare. In primo luogo, viene qui portata a concretezza la persuasione di Astruc che, grazie al «carattere dinamico» del linguaggio del cinema, per sua natura sempre «in movimento, cioè svolgentesi nel tempo», di esso possa farsi davvero l'equivalente dell'arte d'avanguardia. Indagini della fenomenologia, specie nella versione di Merleau-Ponty, astrazione figurativa, *nouveau roman*, in parallelo a quanto costituisce allora oggetto di discussione nell'ambito della *nouvelle critique*, sono chiamati in causa da vicino[16]; Marguerite Duras scrive i dialoghi – esasperatamente letterari – di *Hiroshima mon amour*; il capofila del *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, non solo collabora con Resnais, assumendosi la responsabilità principale dello scenario di *L'Année dernière à Marienbad*, ma poco dopo, con *L'Immortelle*

---

[16] Sui nessi tra *nouveau cinéma* e *nouveau roman*, e sugli influssi che entrambi subiscono dalla fenomenologia (versione Merleau-Ponty), ha insistito con efficacia ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 590 sgg., con speciale riferimento a Resnais: che anche C. MURCIA, nel suo per altro non felice *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma* (Nathan, Paris 1998, p. 38), definisce «la figure charnière entre le Nouveau Roman et le monde du cinéma». Circa l'astrazione figurativa, tracce eloquenti della presenza in Godard della pittura di Nicolas de Staël rileva S. SHAFTO, *Saut dans le vide. Godard et le peintre*, «Cinémathèque», n. 16, 1999, pp. 92-107.

(1963), passa lui stesso all'attività registica (rivelatasi per altro totalmente fallimentare). Narrativa, pittura, arte d'avanguardia in generale diventano punti di richiamo per il cinema.

Ne derivano importanti conseguenze di strutturazione e impianto tematico. Il cinema di Resnais e Godard lo prova meglio di ogni altro. Mentre vengono da loro respinti, a un tempo, il realismo e il suo opposto polare, il decadentismo patologico, il culto del disordine per il disordine (tanto che, a esempio, Resnais rifiuta l'offerta di realizzare *La Tête contre les murs*, film poi affidato a Georges Franju), con entrambi balza in primo piano, sino a divenire dominante, il tema della fondamentale problematicità della realtà oggettiva: sia nel senso della sua natura fenomenologicamente 'ambigua', sia nel senso della scomparsa da essa della oggettività del tempo, a vantaggio di una più riposta dimensione temporale, il tempo della "memoria". Tra esterno e interno, passato e presente, non si lasciano tirare mai nette divisioni; il reale non è mai solo una cosa o l'altra, ma – ritiene e mostra Resnais, sulla falsariga di Merleau-Ponty – «un amalgama dei due ordini di sensazione e percezione», come pure, dal punto di vista temporale, un presente che si trae dietro l'accumulo del suo proprio passato, confondendosi con esso. Non diversamente, poniamo, dal diario "al presente" del romanzo di Michel Butor *L'emploi du temps* (1960), dove questo presente si mescola di continuo con lo svolgersi degli avvenimenti e così ne altera e sconfessa la serie oggettiva conseguente, in film come *Bande à part* (1964), *Une Femme mariée* (1964), *Pierrot le fou* (Il bandito delle undici, 1965) Godard, "messi in parentesi", con la fenomenologia, i tratti spurii del reale, psicologie, ideologie, scelte morali ecc., presentifica l'accadere, lo accetta – e lo descrive – come una semplice serie di fatti; per i suoi personaggi, che si ritrovano ormai senza più identità (lo confessa apertamente Ferdinand, il protagonista di *Pierrot le fou*: "Si dovrebbe avere l'impressione di essere unici. Io ho l'impressione di essere parecchi"), non conta più null'altro se non questo ininterrotto processo di presentificazione. Ambiguità ontologica dei piani del reale, slittamento, sovrapposizione e confusione dei tempi, autodissoluzione della personalità, ripetizione ossessiva del medesimo (occorrenze, frasi, immagini), ipertensione fino all'estremo di

poli non mediati (morte/vita, odio/amore, memoria/smemoratezza ecc.): evidente ovunque, non meno che formalmente decisiva, l'incidenza su Resnais e Godard di contrassegni tipici del modernismo avanguardistico.

Il secondo aspetto da considerare, accanto alla strutturazione tematica, è proprio quello formale, quello relativo ai peculiari espedienti stilistici impiegati. Tra strutturazione tematica e stile non corre alcun divario di principio. Nelle medesime interviste in cui Resnais illustra la specificità del tema del suo film più prossimo al *nouveau roman*, *L'Année dernière à Marienbad*, viene insieme a parlare dei significati del suo «nuovo linguaggio» e dei tratti che lo contraddistinguono e distinguono dal linguaggio filmico corrente (composizione delle immagini, loro concatenamento, suono che le accompagna ecc.). In Godard questa modifica degli schemi linguistici viene spinta ancora oltre, fino a un punto limite. "Mi piacerebbe che la vita fosse come un romanzo, – chiara, logica e organizzata. Ma non lo è", dice la Marianne di *Pierrot le fou* al suo compagno, Ferdinand, mentre se ne stanno fuggendo in macchina dal mondo civile. Per descrivere la vita occorrono dunque strumenti diversi da quelli del romanzo, strumenti che meglio rispondano al suo disordine, alla sua natura di mosaico scomposto. Come ricomporre il mosaico? "Joyce ci ha provato – osserva ironicamente Ferdinand – ma si potrebbe far meglio". Non pare tuttavia che Godard, come artista, creda troppo a questa possibilità; la vita è e resta per lui "un mistero non risolto". Significativamente, via via che egli, specie da *Bande à part* in avanti, come ha notato Amengual[17], viene operando quello scavalcamento dei «Cahiers du cinéma» che lo libera dalla soggezione alla cinefilia hollywoodiana, lo stile del suo cinema assume caratteri sempre più volutamente asintattici, provocatori; in seguito, già con i film da lui realizzati nel 1966 (*Masculin-féminin*, *Made in Usa*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*), e più ancora con le 'provocazioni' del periodo sessantottesco, si arriva a una così completa dominanza dei princìpi dell'a-

[17] B. AMENGUAL, *"Bande à part" de Jean-Luc Godard*, Yellow Now, Crisnée 1993, pp. 19 sgg.

vanguardia che il gusto per il film-saggio, dove le riflessioni critiche dell'autore vengono comunicate al pubblico direttamente dall'esterno, si mescolano con frammenti di realtà vieppiù sconnessi: sino a un grado di frammentazione stilistica lasciata ormai del tutto in balìa del 'disordine'.

Da questo esito ultimo possiamo trarre conclusioni, che investono retrospettivamente l'intero fenomeno del cinema della *nouvelle vague*. Assunto nell'insieme del suo sviluppo, esso mostra di trovarsi alle prese senza interruzione con la stretta di un dilemma insolubile: quello illustrato prima, in sede di trattazione dei princìpi generali del modernismo filmico, tra l'anelito al rinnovamento del linguaggio del cinema con gli stilemi dell'arte d'avanguardia e l'incapacità o l'impossibilità, proprio a causa del carattere esteriore di questi stilemi stessi, di approdare a un autentico rinnovamento artistico. Manca nella *nouvelle vague* – abbiamo visto – non solo ogni unità, non solo ogni teoria, ma anche ogni dialettica interna di fronti e schieramenti; persino gli autori più significativi, quelli che con più determinazione sembrano attestati su un fronte, nel decorso effettivo della loro carriera se ne sviano ripetutamente, scivolando verso il fronte opposto o, peggio, verso un rinunciatarismo rassegnato: si pensi alle paurose oscillazioni della seconda parte della carriera di Godard o, per Malle e Resnais, ai loro tardi cedimenti e accomodamenti di *routine*.

Nessuno, si badi, mette in dubbio la sincerità dello slancio che anima l'avvio della *nouvelle vague*, le sue rivendicazioni, le sue pretese di ricambio, persino, in certi casi, il contenuto progressivo (antifascista, anticolonialista) delle sue *avances*: dal giovane Malle sino al Resnais di *Muriel* o di *La Guerre est finie* (1966), tormentato adattamento del romanzo di Jorge Semprun sulla guerra civile in Spagna. Né ci possono essere dubbi circa il fatto che la figura di Godard, come aitante e baldanzoso iconoclasta dell'avanguardia, come "giovane turco" ben più seriamente in rivolta di altri contro il "cinema di papà", meriti un posto di qualche rilievo nella storia del cinema, tanto più che i suoi modi diventano presto moda e il godardismo si afferma come fenomeno filmico di successo a raggio internazionale. Successo e moda e prestigio, e anche un sicuro talento

nell'uso delle tecniche di scrittura, non equivalgono comunque al riconoscimento di un magistero d'arte. Viene piuttosto in mente per lui, ma all'inverso, il passo di Thomas Mann in lode della statura artistica del vecchio Fontane: «Come alcuni nascono solo per diventare giovani e presto compiono il loro destino, senza arrivare non diremo alla vecchiaia, ma nemmeno alla maturità, senza sopravvivere a se stessi, così manifestamente altri ci sono per cui la vecchiaia è l'età che meglio si conviene; vecchi, per così dire, classici...»[18]. Hegel si era espresso, sulla questione della maturità, in tono anche più drastico: «se è vero che in gioventù il genio è in effervescenza [...], l'età adulta e quella senile possono portare a compimento la vera maturità dell'opera d'arte»[19]. Ecco quanto per Godard non si dà mai. Per lui vale l'inverso che per Fontane; egli nasce, come artista, giovane e si sviluppa presto, senza mai giungere davvero alla maturità.

Ma precisamente questo è anche l'emblema – e il destino – del cinema della *nouvelle vague* in generale: un cinema a forte impronta giovanilistica, tutto scritto alla prima persona, in punta di penna, e venuto su con intendimenti tendenzialmente alternativi, di un ribellismo eccentrico, un po' anarcoide: che giovanilistico nasce e tale rimane sino alla fine, incapace di maturare come dovrebbe. In realtà i suoi limiti, i suoi difetti di fondo sono già impliciti nel suo punto di partenza. L'idea originaria di Astruc, quella di far leva sul «carattere dinamico» del cinema per rinnovarne linguaggio e funzione, in accordo con i princìpi estetici dell'avanguardia, si trova già subito sconfessata e contraddetta dalla circostanza che nell'avanguardia, così come la intendono i cineasti della *nouvelle vague*, non c'è dinamismo che in superficie; dietro – Lukács insegna – sta piuttosto l'assenza di ogni prospettiva di sviluppo, dunque la staticità (effetto di un naturalismo appena mascherato): «la mancanza di senso, l'assurdità come concezione del mondo riduce ogni movimento a una

[18] TH. MANN, *Il vecchio Fontane* [1910], nel suo volume *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, trad. di B. Arzeni/L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1953, p. 413.
[19] HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955, p. 292 (*Estetica*, trad. di N. Merker/N. Vaccaro, Einaudi, Torino 1967, p. 318).

semplice apparenza e imprime al tutto il sigillo della pura staticità»[20]. Così avviene anche nel cinema della *nouvelle vague*. Apparente il «carattere dinamico» delle immagini, apparente il dinamismo delle azioni; poiché, quanto a dinamismo, l'agire dei personaggi messi in campo non va molto al di là di quello degli *enfants terribles* che in Cocteau, per dirla con lui, «se bourrent de désordre, d'une macédoine poisseuse de sensations». Risultato: ciò che il rinnovamento linguistico guadagna in libertà e destrezza tecnica, altrettanto perde in concretezza rappresentativa.

3. *Modernismo in Svezia.*

Uno dei primi e più inquieti ricettacoli delle novità di stile provenienti dalla Francia, dalla *nouvelle vague* francese, è la Svezia. Già in taluni di quei film svedesi della prima metà degli anni '60 che contano come film di punta diventa particolarmente chiara la connessione tra nuovo linguaggio, cinema 'libero' e avanguardia. L'elemento di fondo che li accomuna tutti è il tentativo da parte dei loro autori, pur nella diversità delle proposte, di portare soggettivamente a chiarezza la convinzione che il modo tradizionale di far cinema è ormai entrato definitivamente in crisi e che la via del rinnovamento passa – deve passare – per le ricerche d'avanguardia portate avanti soprattutto dalla *nouvelle vague* in Francia. Certo le convinzioni soggettive non bastano. Perché qualcosa di nuovo attecchisca nella realtà ci vogliono anche, come sempre, basi economiche reali. Ora, dal volume inaugurale della 'collana' *Film in Sweden* (uscita negli anni '70 sotto il patrocinio dell'Istituto cinematografico svedese di Stoccolma e diretta da Jörn Donner e Peter Cowie), volume in cui Stig Björkman, lui stesso, come Donner, regista oltre che critico, si occupava dei "nuovi registi" suoi colleghi, risulta come il fenomeno del rinnovamento filmico si sia venuto strettamente legando in Svezia a quella riforma legislativa del 1963, ritoccata

[20] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 488 (trad., p. 883).

nel 1972, che prevedeva adeguati meccanismi di finanziamento per la produzione.

> La riforma cinematografica – scriveva Björkman in apertura del suo libro – ha significato un passo avanti, una sorta di riconoscimento ufficiale del cinema come forma d'arte e un tentativo di rivitalizzare un'industria che era scivolata in uno stato più o meno acuto di crisi e che, con qualche eccezione, si era distinta per un solo artista noto internazionalmente, Ingmar Bergman[21].

Con la riforma prende corso un rivolgimento in profondo del cinema svedese. Nel decennio immediatamente successivo a essa la produzione cresce in quantità e qualità media; viene realizzata una media di trenta film per anno (che scende però intorno alla quindicina con l'inizio degli anni '70) e circa sessanta nuovi realizzatori fanno il loro debutto. Anche le forme di produzione, i metodi creativi, gli orientamenti mutano. In luogo della chiusa e soffocante atmosfera dei film girati in studio, e del loro mondo spesso fasullo, puramente artificiale, subentra la tendenza – così almeno sostengono gli autori della generazione attiva nel '60, parafrasati da Björkman – a un maggior avvicinamento ai problemi reali quotidiani degli uomini.

Iniziatore di questa tendenza, e uomo chiave della svolta verso il nuovo cinema, è Bo Widerberg, pubblicista nativo di Malmö, alla cui operosità teorica e pratica si deve la prima presa di distanza esplicita dal cinema della tradizione. La requisitoria comincia con gli interventi di Widerberg sul quotidiano «Expressen» (gennaio 1962) e con il suo pamphlet dello stesso anno, *Visionen i svensk film*[22], che in parte li raccoglie, arricchendoli ulteriormente di considerazioni a spettro più generale. L'autore vi

[21] S. BJÖRKMAN, *Film in Sweden: The New Directors*, The Tantivy Press/A.S. Barnes, London-South Brunswick-New York 1977, p. 7. Sui cineasti della «New Generation» si veda già ancor prima, di P. COWIE, *Swedish Cinema*, Zwemmer/Barnes, London-New York 1966, pp. 183 sgg.

[22] B. WIDERBERG, *Visionen i svensk film*, Bonniers, Stockholm 1962. Le tesi del pamphlet sono confermate dall'autore, trent'anni più tardi, nell'intervista *Bo Widerberg – en tvättäkta rabulist*, a cura di H. Tideman, «Chaplin», XXXVII, 1995, n. 257, pp. 47-54.

tiene un atteggiamento duplice: critico-negativo, da un lato, rivolto polemicamente contro la tradizione cinematografica nazionale; propositivo, dall'altro, in quanto, spingendo lo sguardo fuori dal paese (alla Francia di Truffaut e Godard, all'Italia di Antonioni), suggerisce una strada alternativa. È lungo questa strada che si incammina, dietro a Widerberg, la generazione di registi del cosiddetto "nuovo cinema svedese", da Jan Troell a Vilgot Sjöman, da Jan Halldoff a Roy Andersson e ai citati Björkman e Donner (quest'ultimo immigrato dalla Finlandia, dove per altro presto ritorna). Tutti costoro stanno in un qualche rapporto, diretto o indiretto, con Widerberg; tutti ne condividono l'idea che farla finita con la tradizione significa essenzialmente, in Svezia, farla finita con il cinema di Bergman.

> Ciò che è interessante ora, nel cinema svedese, – dichiara Sjöman ai «Cahiers du cinéma» dell'agosto 1966 – è che ci troviamo in una situazione polemica. E ciò lo dobbiamo a Widerberg. Giacché Widerberg rappresenta una opposizione totale a Bergman. In precedenza, Bergman era in Svezia *il* cinema, e non c'erano affatto discussioni e opposizioni. In seguito Widerberg ha introdotto la discussione, e si è formato una sorta di gruppo intorno a lui, composto di giovani che sono ora allievi della recentissima scuola di cinema, fondata nel giugno 1964[23].

Direttamente con lui, in qualità di suoi allievi e collaboratori, cominciano, a esempio, Troell e Andersson. Se Troell conta davvero qualcosa nella storia del cinema svedese, conta soprattutto per taluni dei suoi cortometraggi degli esordi (1959-65), per l'attività svolta, come operatore, a stretto contatto con Widerberg, e in parte anche per i suoi due primi film a soggetto, *Här har du ditt liv* (Ecco la tua vita, 1967) e *Ole dole doff* (1968), desunti entrambi da opere di narrativa novecentesca: *Ole dole doff* da un romanzo di Clas Engström, che collabora con Bengt Forslund e lo stesso Troell anche alla sceneggiatura, e da Eyvind Johnson (come già il cortometraggio *Uppehåll i myrlandet*, 1964) *Ecco la*

[23] *L'Entretien avec Vilgot Sjöman*, éd. par M. Delahaye, fa parte del 'dossier' *Situation du nouveau cinéma: Suède*, «Cahiers du cinéma», n. 181, 1966, p. 57.

tua vita, seconda parte del *Romanzo di Olof*, per il quale Troell prende a modello sia ideologico che stilistico il grande affresco storico tracciato da Widerberg in *Kvarteret korpen* (Il quartiere del corvo, 1963), pur senza riuscire a eguagliarlo.

Che Widerberg sia dapprima il suo modello di riferimento lo riconosce concorde tutta la storiografia, a cominciare da quella locale[24]. La stessa identica cosa può ripetersi, e la critica ripete, riguardo al debutto di Andersson. Quando esce il suo primo e più significativo film, *En kärlekshistoria* (Una storia d'amore, 1970), salutato in patria da ovazioni, Torsten Manns ne elogia subito il «nuovo stile», che romperebbe in via definitiva con quanto egli chiama l'«Ingmars kino», vale a dire il cinema di Bergman[25]; così come più tardi Björkman vi scorge, a ragione, «qualcosa dello stesso realismo lirico che caratterizza i film di Widerberg»[26]. Particolarmente delicata e singolare, in argomento, la posizione di Sjöman. Non solo perché, tra questi giovani, Sjöman è – come egli stesso dichiara in una intervista rilasciata alle «Lettres françaises»[27] – «il più vecchio di tutti», ma anche e specialmente per il fatto di essere, lui più degli altri, in personale rapporto di discepolato e amicizia con Bergman: «Per i giovani cineasti svedesi Bergman ha avuto il ruolo di un padre: cioè ha suscitato complessi, reazioni filiali, che vanno dall'opposizione violenta al distacco progressivo. Quanto a me, credo che mi stia liberando dalla sua influenza». Il suo film di poco precedente, *491* (titolo italiano «490+1=491», 1964), derivato da un romanzo di Lars Görling, si colloca precisamente al punto d'incrocio di que-

[24] Cfr. la ried. aggiornata di WERNER, *Den svenska filmens historia*, cit., pp. 196 sgg.; e più generalmente, non solo per Troell, ma per tutto il gruppo dei nuovi cineasti, R. WALDEKRANZ, *Filmens historia. De första undra åren från zoopraxiscope till video*, III: *Förändringens vind*, Norstedts, Stockholm 1995, pp. 892 sgg.

[25] Cfr. la sua recensione in «Chaplin», XII, 1970, n. 99, p. 147 (da integrarsi con l'intervista di L.O. Löthwall all'autore, *En historia om Roy Andersson*, ivi, p. 119). Per le reazioni positive locali della stampa, cfr. la scheda di B. FORSLUND in *Svensk filmografi 7 (1970-1979)*, a cura di L. Åhlander, Filminstitutet, Stockholm-Uppsala 1989, pp. 82-3.

[26] BJÖRKMAN, *Film in Sweden*, cit., p. 106.

[27] La cito dalla versione italiana, *A colloquio con Vilgot Sjöman*, a cura di J.L. Comolli, «Cinema 60», VII, 1967, n. 62-63, p. 4.

ste opposte influenze. Molto significativo il modo in cui Sjöman si appropria nel film del tema del romanzo, incentrato sul tentativo di recupero alla società di un gruppo di *raggare* o giovani sbandati, che un assistente sociale, Krister, vive come 'missione' e 'passione'. «Sentii subito», confessa il regista, ben memore dei 'valori' agitati dal cinema di Bergman, «la tensione fra i due piani di *491*, il sociale e il religioso, e mi chiesi quale fosse il principale, – finché mi resi conto che l'intera questione era mal posta. È appunto sulla tensione fra questi due piani che Lars Görling lavora»[28]. Altrettanto fa o cerca di fare per suo conto Sjöman. Adattando con sostanziale fedeltà il romanzo di Görling, e rispettandone tutto il pesante simbolismo, a cominciare dallo stesso titolo (Iddio perdona 70 volte 7, 490 volte: ma la 491ª?), dal nome del protagonista (Krister) e dalla figura della prostituta (i cui guadagni illeciti, le 490 corone necessarie per il riscatto della mobilia di Krister, fungono da ulteriore simbolo di richiamo), Sjöman traccia freddamente il quadro della profanazione di tutti i valori, in un crescendo che dalla denuncia del cinismo, della corruzione, del dilagare a ogni livello del vizio, conduce sino alla rappresentazione del completo fallimento della 'missione' di Krister, agli episodi di abiezione più brutale e più estrema, come lo stupro della prostituta attuato tramite un cane lupo, e al tragico esito conclusivo della morte di uno dei *raggare*, Jingis.

Già solo in virtù di questi pochi esempi credo risulti senza incertezze che la Svezia filmica degli anni '60 non si riduce soltanto alla figura dominante di Bergman. Accanto a lui e in concorrenza con lui, figura tutto il frastagliato gruppo dei giovani cineasti della nuova leva, i quali non solo rivendicano un proprio spazio autonomo nel cinema svedese, ma si separano e staccano dalla tradizione bergmaniana, contrastandola frontalmente. Che cosa rimproverano in sostanza i cineasti della nuova leva a Bergman? Dove insiste il loro modernismo novatore nei confronti della tradizione? Qui fa ancora sempre testo, per tutti, la polemica del Widerberg di *Visionen i svensk film*. Preoccupato dei grandi problemi metafisici, del destino ultimo dell'uomo, Bergman trascurerebbe per l'essenza i fenomeni, cioè la situazione sociale quotidiana, la Svezia – e il mondo – dell'oggi. Così riassume il punto un critico britannico:

> Bergman viene attaccato non solo come simbolo di un'*élite*, ma anche perché rappresenta la tradizione strindberghiana della stilizzazione, dell'espressionismo e della indagine psicologica. Che Bergman tragga invariabilmente i personaggi dall'ambiente borghese è per i suoi critici un indice non solo di estraneità ideologica, ma anche delle molto marcate differenze di classe che caratterizzano la Svezia dopo quarant'anni di governo socialdemocratico[29].

Da un lato, dunque, l'«espressionismo psicologico» di Bergman con la sua «estraneità» ideologico-sociale; dall'altro, stando sempre al critico britannico, «il tentativo presso quasi tutti i giovani registi svedesi di forgiare un realismo socialista artisticamente vitale»: dove per altro la cosa è da intendersi nel senso di un naturalismo, che, di là dai suoi correttivi modernistici, affonda le radici nelle tradizioni ideologiche e artistiche della socialdemocrazia scandinava. Chi si spinge più avanti in questo atteggiamento protestatario o, per meglio dire, contestatorio della validità del cinema della tradizione è proprio Widerberg. Nelle sue prime opere, e specialmente in *Barnvagnen* (La carrozzella, 1963) e *Kärlek '65* (Amore '65, 1965), veri e propri manifesti del nuovo cinema svedese, siamo infatti già tematicamente oltre e al di fuori della sfera di valori della tradizione, proiettati in quella dimensione neopositivistica del 'quotidiano', dove i grandi problemi immediatamente dileguano (come questioni in se stesse false, insussistenti o mal poste), e dove anche le residue ansie esistenziali perdono il loro carattere di ansie – di problemi – come tali. La prospettiva si trasforma in assenza di ogni prospettiva. Né sul piano religioso né sul piano sociale – l'esempio di Sjöman insegna – sussistono più valori di sorta.

Similmente avviene a livello della forma. Anche qui Widerberg si spinge fino a punte estreme di radicalismo modernistico,

[28] Dall'intervista a Sjöman di M. Erdström, «Chaplin», VI, 1964, n. 45, p. 92.

[29] J.P. GAY, *Red Membranes, Red Banners*, «Sight and Sound», XLI, Spring 1972, p. 95.

evidenti quando al protagonista di *Amore '65*, che non a caso è un regista, egli fa proclamare l'impossibilità di costruire ancora film tradizionali a intreccio, con un inizio, uno svolgimento e una fine, perché non esistono modelli unici, una immagine unica del reale, e la costruzione artistica può solo procedere accostando tra loro dei 'pezzi' di realtà staccati. Non c'è più infatti, nei suoi film, intreccio, non c'è più svolgimento; insieme con i valori, dilegua anche ogni rapporto di successione causale. "Le cose accadono da sé": questa la conclusione espressa della *Carrozzella*, ma anche quella, implicita, di *Amore '65*: il lasciarsi vivere, il caos di esperienze che girano in tondo o a vuoto, senza trovare sbocco, comportano artisticamente il rifiuto di ogni prospettiva e ogni scelta, il pieno abbandono alla casualità. È chiaro allora, in questo senso, che cosa vuol essere per gli autori della nuova leva il cinema libero da compromessi con una tradizione nazionale sia pure alta, come quella che in Svezia va da Strindberg a Bergman. Rifiutare la tradizione significa per essi sostanzialmente rifiutare il cinema che Widerberg chiama "verticale", orientato verso i grandi problemi, in favore della semplice descrizione "orizzontale" di situazioni quotidiane assunte come date, come fisse, come intrascendibili, senza concatenazione e sviluppo interno tra i loro momenti. Proprio lì trova libero campo d'azione la forma del modernismo filmico.

Criterio decisivo di giudizio diventa pertanto quello di vagliare che tipo di risposta, e se e in quale misura artisticamente consistente, viene data a questa nuova, diversa, linea problematica. Dico subito, a scanso di equivoci, che l'impegno soggettivo di quasi tutti gli autori impegnati sul fronte del rinnovamento modernistico è fuori discussione. L'interesse per l'esperienza del quotidiano porta con sé non solo una viva partecipazione, un atteggiamento umanamente simpatetico verso l'oggetto ritratto, ma anche – ciò che più conta e si spiega in una generazione di registi con tali matrici ideologiche – una notevole carica di risentimento, di scontentezza, di protesta, di indignazione civile e morale. Come già detto sopra per la *nouvelle vague* francese, a nessuno viene in mente di contestare l'esistenza, nelle opere del nuovo cinema svedese, di pagine cinematograficamente efficaci, commosse. Ma la riserva – fondamentale – è di altro genere. Essa riguarda la struttura stessa, rapsodica e frammentaria, disarticolata, di queste opere, la sostanziale incapacità che esse mostrano, a causa del loro naturalismo sfibrato, di incidere a fondo nel reale. Non vi vengono elaborati, in alternativa ai modelli della tradizione, altri modelli, uno stile; piuttosto l'ostentato oggettivismo, l'insistenza descrittiva conducono inevitabilmente a un livellamento naturalistico dei piani del racconto, corrispondente, dal lato del contenuto, al già riscontrato rifiuto di ogni scelta, di ogni presa di posizione responsabile verso la tragedia sociale che si va consumando.

Lungi dal contrastarsi, anche qui naturalismo e modernismo si corrispondono reciprocamente. Se Bergman sacrifica all'essenza i fenomeni, i registi del nuovo cinema svedese, con tutto il loro impegno soggettivo, con la loro carica contestatoria, si aggirano disperatamente sempre soltanto tra i fenomeni, senza mai giungere all'essenza; descrivono situazioni di crisi, casi di disadattamento, alienazioni da insicurezza, non dandosi cura di vedere se non sia per caso la società, prima dei singoli (e come vera causa responsabile), a soffrire di queste mali. Ci sono bensì, qui e là (in Widerberg, Halldoff, Sjöman e altri), denunce che investono anche corpi sociali ristretti, come la famiglia, l'esercito, le prigioni, il quartiere, l'ambiente di lavoro; ma, conformemente alle esigenze, agli obbiettivi e ai limiti della problematica (naturalistica) della "orizzontalità", quella che non viene mai posta in questione è la struttura della società nel suo complesso. Va a fondo per principio l'idea di una dialettica tra essenza e fenomeni; i fenomeni, pur ingombranti, non toccano in alcun punto l'essenza.

Sennonché, così facendo, il nuovo cinema svedese sopprime in se stesso proprio il suo senso, la sua carica contestatoria; e scivola, come risultato, di gran lunga più indietro rispetto alla tradizione che vuole distruggere. Molto indicativo, al riguardo, l'atteggiamento spirituale di Sjöman in *491* e di Troell sia in *Ecco la tua vita*, sia, più tardi, nel dittico che egli deriva dall'epopea di Vilhelm Moberg sulla emigrazione dei contadini dello Smaland in America, *Utvandrarna* (Gli emigranti, 1971) e *Nybyggarna* (I pionieri, 1972). Certo solo per via di una inconsapevole e inavvertita – ma non per questo meno preoccupante – conseguenza, Sjöman viene a riprodurre nel clima del suo film, e in misura na-

turalisticamente anche più sfibrata (salvo superficiali aggiornamenti), quel clima di 'crisi' tipica della cultura e del cinema svedese degli anni '40, con il quale si era dovuto cimentare a lungo inizialmente, prima di assorbirlo e superarlo, lo stesso Bergman; mentre in Troell è caratteristico che, dei romanzi di Johnson e Moberg da cui derivano i suoi film citati, egli sondi molto più la dimensione lirica (la stessa cara anche a Roy Andersson) che non lo spessore sociale; e che così si ritrovi di nuovo vicino – non meno ideologicamente che figurativamente – alla originaria ispirazione del cinema di Widerberg.

Il genere di modernismo filmico praticato in Svezia ne segna le sorti. I suoi esiti riescono solo fallimentari o velleitari. Preso come un tutto, il nuovo cinema cui esso dà luogo mostra di avvolgersi circolarmente su se stesso, fino a che cause interne (debolezze, limiti congeniti) ne provocano la resa, l'autodissoluzione e la scomparsa.

4. *Epifenomeni linguistici indiretti (Paesi slavi, America latina).*

Il fenomeno di tendenze filmiche del genere di quelle in discussione, genericamente riportabili al concetto di *nouvelle vague*, si produce anche altrove. Se qui, per i paesi slavi e per l'America latina, dove esso mostra qualche consistenza, parlo di epifenomeni linguistici indiretti, ciò ha una duplice motivazione: che gli influssi di cui si tratta non vi giungono direttamente dalla Francia o comunque non lasciano intravvedere agganci francesi diretti; e che non sono la lingua e la forma stilistica, da sole, le cifre dominanti del rinnovamento. Più che di influssi bisognerebbe forse parlare – come di fatto parlano taluni tra gli stessi registi chiamati in causa – di analogie determinate da un clima culturale comune. È certo interessante che la comunanza coinvolga anche i paesi slavi (socialisti). Ma che cosa significa qui una locuzione come quella di epifenomeni linguistici, di trapasso o connubio di stilemi? Nell'arte ogni epifenomeno di un fenomeno si incrocia inevitabilmente con i problemi della legalità estetica. La forma artistica, in quanto determinatezza singolare, intrascendibile, non si lascia meccanicamente trasporre da un luogo a un al-

tro, da una tendenza o una corrente o un'opera a opere di altra provenienza. Come sempre, ciò che davvero conta sul piano estetico non è il proclama di una "rivoluzione formale" in astratto, la quale, per quanto efficace, per quanto trascinante, resta pur sempre solo un'astrazione – un modello poetico per il creatore, un suo *wishful imagining*; contano ed esercitano efficacia durevole solo quegli aspetti di essa che rispondono a bisogni reali.

Così, nel complesso problematico in esame, trapasso significa: dell'aspirazione al nuovo passa nei paesi socialisti quel tanto di linguisticamente innovativo e liberatorio, sottratto agli schemi, di cui anche lì si sente il bisogno, mentre tutto il resto – incluso ciò che più essenzialmente lo caratterizza come movimento artistico – non interessa o non attecchisce o viene lasciato cadere. Entro quest'ambito ristretto si determinano gli epifenomeni che qui hanno rilievo. A narrare secondo criteri nuovi ci provano in Jugoslavia un gruppo di registi sia della vecchia che della più giovane leva, in Polonia, tra altri, registi come Roman Polański e Jerzy Skolimowski, in Cecoslovacchia la nutrita pattuglia costitutiva della così appunto definita *nová vlna* (Miloš Forman, Jiří Menzel, Jaromil Jireš, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jan Němec), l'apice del cui sviluppo cade subito prima della crisi politica del 1968; e ci provano anche cineasti sovietici. Dappertutto le aperture al nuovo poggiano su un fondamento reale. Non la cifra stilistica qui è prioritaria, non prioritariamente il convenzionalismo del linguaggio viene posto sotto accusa, bensì il senso di soffocamento derivante dal dogmatismo e schematismo della regolamentazione sociale, rispetto al quale cambia – o almeno punta a cambiare – l'atteggiamento degli autori verso il loro oggetto, il loro stato soggettivo di coinvolgimento.

La Jugoslavia cinematografica degli anni '60 attraversa chiaramente una fase sperimentale, di transizione. Quel decennio, secondo la critica [30], «può essere, senza alcun dubbio, definito il

---

[30] Cfr. S. NOVAKOVIĆ, *Tesi per un discorso sul cinema jugoslavo* [1969], in *Jugoslavia: il cinema dell'autogestione*, a cura di G. De Vincenti, Marsilio, Venezia 1985, pp. 43 sgg. (donde vengono anche le successive citazioni nel testo); D.J. GOULDING, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001* [1985], Indiana University Press, Bloomimgton-Indianapolis 2002², pp. 66 sgg.

decennio del nuovo cinema jugoslavo», in lotta per la conquista di una forma di cinema alternativa, grazie all'«avvento di nuovi autori moderni», che operano spazzando via «tutti i vecchi modelli e convenzioni». Venuta a cadere la fiducia nel valore taumaturgico delle parole d'ordine, nella pura e semplice declamazione ideologica, e respinta consapevolmente ogni ulteriore burocratizzazione della coscienza artistica, è comprensibile, se non proprio giustificabile, che registi del giovane cinema jugoslavo come Alexandar Petrović, Puriša Đorđević, Vladan Slijepčević, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlović, Vatraslav Mimica e altri ancora cedano alle suggestioni delle più raffinate tra le ricerche linguistiche europee di questi anni, senza troppo curarsi dell'incongruenza di ordine formale che, a causa delle diverse radici nazionali e sociali della struttura delle loro opere, in esse inevitabilmente si determinano. Le incongruenze sorgono qui dalla pretesa di operare con i risultati della avanguardia come se si trattasse soltanto di schemi o meccanismi, di modelli formali (stilistici) da recepire senza mediazione, e non invece, appunto, di risultati, cioè dei tentativi – essi stessi estremamente mobili – di una lunga catena di ricerche, tentativi, esperimenti, di un lungo processo di evoluzione e assestamento del cinema europeo su proprie specifiche basi.

Naturalmente nessuna meccanica estrapolazione di stilemi da opere appartenenti a una diversa cultura può favorire, in qualsiasi senso, un aggiornamento. Non solo, ma se l'aggiornamento dello stile ha da porsi in rapporto, come pensano giustamente i registi jugoslavi, con il trapasso da una trattazione burocratizzata dei problemi sociali del paese alla loro seria discussione secondo una libera coscienza, allora quella incongruenza formale di partenza ostacola e complica grandemente anche il proposito, che pure molti di loro perseguono con coraggio, di rimeditare criticamente le cause di tanti passati fallimenti, di favorire l'innalzamento della coscienza civile sino al livello della nuova realtà economica e politica del paese, e di adeguare infine a essa il funzionamento di istituti sociali come quelli, poniamo, della famiglia e della fabbrica, che mostrano evidenti carenze, inconvenienti, gravi sintomi di ritardo: si pensi a *Pravo stanje stvari* (Il vero stato delle cose, 1964) di Slijepčević, a *Čovek nije tika* (L'uomo non è un uccello, 1965), che segna il debutto nel lungometraggio di Dušan Makavejev, e anche, del già maturo Branko Bauer, a *Licem u lice* (Faccia a faccia, 1963). Quest'ultimo si chiude esplicitamente – e coraggiosamente – con una ammissione di fallimento, e con l'invito per tutti a ricominciare da capo, ad assumere più vigile e critica coscienza nei confronti dell'avvenire; come ciò possa farsi Bauer però non dice, e neanche lo dicono Slijepčević e Makavejev, né tanto meno il Petrović di *Dani* (Giorni, 1963) e di *Tri* (Tre, 1965) o il Pavlović di *Sovražnik* (noto altresì come *Neprijatelj*, Il nemico, 1965).

Oltre le ammissioni coraggiose, ma puramente negative, il cinema jugoslavo non sembra andare. Anche nei film del croato Mimica, in *Prometej sa otoka Visevice* (Prometeo dell'isola di Visevica, 1964), una delle più solide e mature tra le opere jugoslave del decennio, e in *Ponedeljak ili utorak* (Lunedì o martedì, 1966), spaccato della giornata di un pubblicista densa di rievocazioni biografiche, dall'infanzia al presente, questa pregiudiziale incertezza circa la direzione da prendere è palese. Mimica si premura bensì di indagare in estensione e profondità, con studiato ricorso ad antefatti, le ragioni di certe particolari crisi di crescita della società dell'oggi, che hanno nel passato il loro retroterra; ma avviene poi che in lui, pur consapevole, anche formalmente, della complessità di questo nodo temporale, la riesumazione del passato prenda di nuovo un peso soverchiante, a scapito di un più preciso e motivato chiarimento dello stato di incertezza del presente. Il suo Prometeo, il suo giornalista inquieto, già nell'atteggiamento esteriore, nello sguardo fisso ecc., appaiono vittime e non autori della loro storia; vivono una crisi che sembra quasi non li riguardi, che sembra resti loro estranea, indifferente, e che perciò non si lega come dovrebbe alla stuttura interna delle rispettive opere. In questo senso la disarticolazione del linguaggio agisce negativamente, con effetti dispersivi, più come remora che non come elemento integrante della pretesa innovazione del linguaggio filmico.

Limiti similari hanno gli esperimenti polacchi. Roman Polański, che nutre fin da subito, senza tacerle, simpatie per il modernismo occidentale, debutta come autore di cortometraggi graffianti, socialmente allusivi, e realizza con *Nóz w wodzie* (Il

coltello nell'acqua, 1962) l'unico suo film meritevole di considerazione in sede storiografica, per via della capacità di suggerire, tramite l'inquietudine del linguaggio, inquietudini reali. (Il resto della sua attività si svolge tutto quanto all'insegna di certo gusto fintamente scandalistico del cinema di Hollywood.) Da collaboratore alla sceneggiatura e responsabile del montaggio del *Coltello nell'acqua* figura Skolimowski, la cui carriera in proprio conta su film, *Rysopis* (Segni particolari nessuno, 1964), *Walkover* (1965) e *Bariera* (La barriera, 1966), intrisi fin nell'intimo dai moduli stilistici dell'avanguardia: spezzettamento narrativo, salti di tempo, culto dell'immagine intensa e pregna di significato, privilegiamento del casuale sull'essenziale, dell'accadimento 'aperto' su quello 'concluso', e via dicendo. Nell'insieme, un ribellismo e formalismo inconcludente; delle storie senza storia, che spiegano perché anche Skolimowski scompaia poi risucchiato entro il gorgo della spettacolarità hollywoodiana.

Come entrambi costoro, anche gli autori della *nová vlna* ceca incorrono in una ingiustificata sopravvalutazione da parte della critica: specie di quella occidentale, conformista e codina all'estremo per quanto concerne il cinema in Occidente, ma sempre prontissima a scoprire le 'contestazioni' filmiche orientali che le appaiono utilizzabili come grimaldelli rivolti contro il mondo socialista. C'è in realtà ben poco di notevole nel cinema ceco degli anni '60. Critiche anche pungenti al burocratismo, alla direzione dall'alto ecc., non vi mancano, sebbene solo in rarissimi casi – uno per tutti, tra i migliori, *Obžalovaný* (L'accusato, 1964) dei non più giovanissimi Ján Kadár e Elmar Klos – esse oltrepassino i confini di una onesta e spregiudicata panflettistica. A far difetto è il terreno, la materia, di una alternativa artisticamente seria. La *nová vlna* sviluppatasi durante la cosiddetta "primavera di Praga" comporta bensì tante delle innovazioni modernizzanti proprie di altre *nouvelles vagues* europee, ma la ventata liberatrice non produce qualcosa di organico, non libera forze dal basso, non fa sorgere – contro le chiusure e i conformismi – la vitalità di una reale avanguardia (sul tipo, a esempio, di quella ungherese). In Cecoslovacchia si può ripetere anche per il cinema quello che per il suo proprio settore, la musica, constata con acume nel 1964 il musicologo Vladimir Lébl: che cioè vi abbondano più slo-

gan e princìpi che non realizzazioni, «prese di posizione e formulazioni di pareri personali molto diversi e spesso contradditori», tali da elidersi l'uno con l'altro; insomma, anche qui, sempre soltanto frammentismo, relativismo, compiacimento del diverso per il diverso. Lébl dice (per la musica):

> Se gli anni trascorsi erano caratterizzati da una volontà forte di imporre delle norme estetiche allo scopo di controllare e orientare l'evoluzione delle correnti musicali, l'epoca attuale soffre manifestamente dell'estremo opposto: oggi l'accento è messo, in modo ostentato, sul carattere soggettivo e relativo dei giudizi e dei pareri, e la problematica di matrice essenzialmente estetica si trova radicalmente impoverita nella misura in cui è ricondotta al solo piano della tecnologia applicata al campo musicale[31].

Nell'ambito della *nová vlna* filmica, un Forman o un Menzel o un Němec non fanno molto meglio. Non certo Němec, con le grevi allegorie dominanti nei suoi film più celebrati, *Démanty noči* (I diamanti della notte, 1965) e *O slavnosti a hostech* (La festa e gli invitati, 1966), ma neanche la svagata ironia che impronta i film migliori di Forman e Menzel (il duo da cui confessa di aver tratto ispirazione per il suo esordio anche lo svedese Andersson) contribuisce alla nascita di un indirizzo realmente nuovo[32]: film, intendo, come *Černý Petr* (L'asso di picche, 1964) e *Lásky jedné plavovlásky* (Gli amori di una bionda, 1965), che Forman sceneggia in collaborazione con Jaroslav Papoušek, il secondo anche con Passer, e, di Menzel, *Ostře sledované vlaky* (Treni strettamente sorvegliati, 1966), dal romanzo di Bohumil Hrabal, collaboratore anche alla sceneggiatura: dove appare come la necessità di un libero incontro con le esperienze della ci-

---

[31] Cit. da ERISMANN, *La Musique dans les pays tchèques*, cit., p. 493.

[32] Coglie nel segno J. SKVORECKY quando, recensendo estesamente e favorevolmente per «Sight and Sound» (LV, Fall 1986, pp. 278-81) la monografia di P. HAMES, *The Czechoslovak New Wave* (University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1985; ed. riveduta, Wallflower Press, London-New York 2005), si dichiara in disaccordo con l'autore sulle sue conclusioni elogiative: «No new school, no new movement is emerging on the Barrandov hill». (Barrandov è la zona della periferia di Praga dove hanno sede gli studi cinematografici cechi.)

viltà occidentale, di una apertura senza inibizioni alle sue forme 'moderne' di vita, costituisca per entrambi i registi la premessa indispensabile alla costruzione – sia pure difficoltosa e contraddittoria – di una società autenticamente nuova. Soprattutto i due film di Forman mostrano vantaggi e limiti di questa convinzione. Se nel primo egli stigmatizza negativamente la mentalità di certi ambienti nazionali piccolo-borghesi in rapporto con il problema della formazione educativa, con le difficoltà cui va incontro al suo primo ingresso nel mondo del lavoro e in quello dei sentimenti adulti una gioventù cresciuta tra continue meschinità e grettezze, in mezzo a una sorta di burocratismo sentimentale, nel secondo egli presenta, oltre a questo stesso lato critico-negativo, il risvolto positivo del "nuovo corso" caldeggiato: quelli che gli appaiono i traguardi, non solo i vizi, della vita moderna. Tutto nel film, il genere dei problemi sollevati, lo scontro tra generazioni, il taglio novellistico del racconto, la spregiudicatezza talora persino ostentata delle situazioni, – tutto farebbe senz'altro pensare a un nome illustre della narrativa ceca, che del resto non il solo Forman nel suo paese si prende a modello, ossia a Karel Čapek, se non fosse purtroppo che, come già nell'*Asso di picche*, il livello a cui vengono prospettati problemi e situazioni si mostra singolarmente inadeguato: un'aura asfittica, una casistica di scarsa pregnanza, rispondente per livello alla 'cultura' dei protagonisti, che Forman si sceglie sempre nell'ambito piccolo-borghese o tra le frange meno significative del mondo operaio.

Bastano questi pochi esempi per rendersi conto come nella *nová vlna* ceca le novità siano di superficie, effetto di suggestioni estemporanee quanto provvisorie. Anzitutto le suggestioni e gli influssi più forti, come in Němec, non sono affatto quelli che danno i risultati migliori; inoltre la provvisorietà è in tutti il segno di una dubbia assimilazione organica del nuovo: tant'è vero che non appena, dopo la crisi politica, molti esponenti di punta della *nová vlna* lasciano il paese per Hollywood (accade con Passer, Forman e altri), gli imprestiti già tanto esibiti di colpo rientrano. Emblematico ancora una volta il caso dello sviluppo (dell'involuzione) di Forman, i tratti della cui poetica – tenue ironia, lirismo soffuso, disincanto di una scrittura leggera – a Hollywood spariscono senza lasciar traccia, come e ancor più di

quanto contemporaneamente si verifica con un Polański o uno Skolimowski.

Tratti specifici suoi propri presenta l'Unione sovietica degli anni '60. Per ragioni evidenti, dovrò limitarmi qui a una cerchia ristrettissima di considerazioni, facenti perno solo su figure simbolo. (Ne esulano anche gli esordi di Tarkovskij, figura simbolo certamente, ma che con le *nouvelles vagues* europee ha poco o nulla da spartire, e che trova più giustamente posto altrove.) Comincio da una restrizione di principio: se del fenomeno delle *nouvelles vagues* si fa una questione solo stilistica, allora di un suo influsso sul cinema sovietico non si può parlare affatto, neppure sotto forma di epifenomeno indiretto. Film stilisticamente innovativi, nel senso che la *nouvelle vague* ha in Francia, qui non si danno; non ha spazio il soggettivismo godardiano incline al 'disordine'; nemmeno hanno spazio, sul piano tecnico, le improvvisazioni cervellotiche, i capricci irrequieti della *camera*, la *camera* a mano ecc. Determinante per la novità è invece il diverso atteggiamento degli autori verso il loro oggetto, in quanto esso viene ora determinato da una domanda sociale inedita (inedita per il socialismo): quale libero spazio di movimento ha l'individuo nella società (nella società socialista).

Si presti attenzione a come ora, negli anni '60, raccontano i registi significativi della generazione più giovane, il georgiano Marlen Chuciev, a esempio, che debutta alla metà degli anni '50, o Larisa Šepit'ko, giovane regista ucraina purtroppo scomparsa prematuramente: al come raccontano, ma naturalmente anche al che cosa e al perché essi raccontano proprio così. Della capacità della Šepit'ko di inserirsi con maturità di stile nell'atmosfera nuova sono attestazioni i suoi film *Kryl'ja* (Ali, 1966), *Ty i ja* (Tu e io, 1971) e soprattutto il mediometraggio del 1967 *Rodina električestva* (La patria dell'elettricità), episodio – tratto da un racconto di Platonov – del progetto sperimentale collettaneo messo insieme da Grigorij Čuchraj sotto il titolo *Načalo nevedomogo veka* (L'inizio di un secolo sconosciuto, 1968), e che svetta di gran lunga al di sopra di tutto il resto. Bisogna, credo, fare un salto indietro di almeno trent'anni rispetto alla data di realizzazione del mediometraggio, fino all'attività svolta dai classici sovietici del primo decennio del sonoro (Ejzenštejn, Dovženko, il

Rajzman di *La terra ha sete*), per imbattersi in qualcosa di altrettanto potente, in sequenze e immagini altrettanto nette, stagliate, luministicamente elaborate. Salto indietro significa qui in realtà balzo in avanti, la riconquista per il cinema sovietico, dopo tanta grigia stagnazione, di una vivacissima, straordinaria libertà espressiva; non a caso la Šepit'ko si forma al VGIK di Mosca durante l'ultimo scorcio del magistero di Dovženko, e al suo umanesimo – così appassionato, così trascinante – di continuo con vigore si richiama.

Un linguaggio assai libero, seppure meno intenso di quello della Šepit'ko, parla anche il Chuciev di *Zastava Il'iča* (I bastioni di Il'ic, 1962: più noto con il titolo della versione successiva ridotta, *Mne dvadcat' let*, Ho vent'anni, 1964, che trascuro senz'altro a vantaggio dell'originale). Anche qui le novità di stile stanno in funzione dell'atmosfera nuova determinata dall'avanzamento del processo storico. Lo stesso Chuciev, in un'intervista molto più tarda, fissa bene il legame tra i due aspetti della cosa:

> L'atmosfera di un'epoca deriva da un insieme di fattori, da quanto ci sta intorno, dai problemi specifici che le persone fanno nascere, e non è legata solo al cinema, è legata al processo storico. Una volta terminata la guerra, è nato il neorealismo, e non è solo un grande avvenimento per la storia del cinema ma per la cultura in generale. In Francia c'è stata la *nouvelle vague* e da noi il cinema degli anni sessanta. È un fenomeno generale ed è difficile sapere chi o che cosa ha influenzato l'altro[33].

Nel film di Chuciev l'atmosfera è appunto quella di un mondo nuovo che si apre. Sergej, reduce dal servizio militare, e i suoi amici moscoviti del quartiere Il'ic hanno tutti circa vent'anni, si vedono di frequente, vanno incontro alle stesse esperienze, vivono, amano, lavorano, e tuttavia il lavoro in fabbrica, lo studio all'Università, le preoccupazioni di famiglia, per chi ce l'ha già, e per chi non l'ha le spensierate scorribande notturne, i primi amori, le passeggiate sentimentali lungo la Moscova, le occasioni di ritrovo in

[33] *Questions à Marlen Khoutsiev*, conferenza stampa al festival di La Rochelle (4 luglio 2003), «Jeune cinéma», n. 285, 2003, p. 14.

comune e di festa riempiono ma non soddisfano la loro ansia di vita. La vita sta loro di fronte come un che di molto più intricato e difficile; esige consapevolezza, coraggio, volontà di sormontare gli ostacoli, assunzione di responsabilità. "Non si può seguire la corrente, e non fare altro. Coraggio!", si dice Sergej, il giovane tra tutti più serio e responsabile. "Bisogna capire tutto con calma".

Proprio in ragione di questo intreccio del tessuto drammatico, è importante che non si cada nell'errore di scambiare nessi formali isolati per la sostanza della cosa, per il *prius* caratteristico della novità della composizione. Né la novità si affida solo al maggior grado di elevatezza della fisionomia intellettuale dei personaggi. Vero, i personaggi di Chuciev, già quelli, operai, di *Vesna na Zarečnoj ulice* (Primavera in via Zarečnaja, 1956, in collaborazione con Feliks Mironer), non sono i piccoli borghesi apatici di un Forman; hanno una cultura, ascoltano Rachmaninov, sentono lezioni su Puškin, leggono Aleksandr Blok; nei *Bastioni di Il'ic* vanno anche a serate di poesia. Ma la vera differenza con il passato è altra. Essa non sta né in un differente livello di cultura e consapevolezza di classe dei personaggi, né in singoli, isolati nessi formali della composizione. Sequenze all'aria aperta simili a quelle create da Chuciev, persino formalmente analoghe nel tono (riprese in campo lungo, chiaroscuri, accentuato struggimento per i risvolti sentimentali ecc.), compaiono già altrove e prima: buoni esempi, l'episodio dell'idillio di Galja e Sergej sulle rive della Moscova nel film realizzato in coppia dai giovani registi Lev Kulidžanov e Jakov Segel' *Dom v kotorom ja živu* (La casa dove abito, 1957); certe consimili immagini, le prime, di *Letjat žuravli* (Quando volano le cicogne, 1957) di Kalatozov; e anche, almeno in parte, la sezione iniziale di *Den' sčast'ja* (Un giorno di felicità, 1963) di Chejfic.

L'in più che stabilisce la differenza, fermando il senso dell'apertura al nuovo, può tutto quanto insieme riassumersi nella sequenza dei *Bastioni di Il'ic* in cui Sergej e Anja fanno visita al padre di quest'ultima. Qualcosa – risulta subito – non funziona più. Il padre di Anja è il primo a rendersi conto del mutamento intervenuto rispetto alla sua generazione. "Cosa vuole che le dica?", ammette con Sergej. "È finito il tempo delle grandi frasi: nessuno ci crede più adesso". Dentro egli si porta però la con-

sapevolezza del doloroso travaglio della gestazione ("non è stato poi così facile conquistare nella vita tutto quello che adesso a mia figlia non va"). Quello che ad Anja "non va", come non va a Sergej, è il grigiore della vita subentrato nella società a seguito del burocratismo dell'era staliniana. "Io – dice l'uno, Sergej – non voglio vivere così: ricevere uno stipendio, bere con gli amici, metter da parte i soldi ...e cercare sempre di non pensare a niente". E l'altra, analogamente, non tace al padre di non capire più bene il presente e, pur con i suoi vantaggi, di non volerlo più accettare così com'è. "Non so, ma in questi ultimi tempi per me è diventato difficile vivere qui... Non intendo importi niente, ma non vivrò come vivi tu, non voglio, ecco, anche se in questa casa ci sto benissimo e te ne sono grata...".

Non si può più vivere come prima. Da artisti, Chuciev e la Šepit'ko interpretano: non si può più comporre come prima. Questo è l'unico loro vero 'modernismo'. Difficile in tal senso sopravvalutare l'importanza dei *Bastioni di Il'ic* nel quadro del cinema sovietico del tempo: il peso che ha per esso l'ansia di 'libertà' e il 'coraggio' dei personaggi lì ritratti, il loro sforzo di "capire tutto con calma". Lì sì i mezzi formali adoperati assecondano questo sforzo. Soprattutto nelle sequenze evocative della città notturna o mattutina, a cominciare da quella splendida d'apertura (il ritorno di Sergej soldato, che passeggia tra la brume moscovite del mattino), e in quelle del vagabondaggio dei due fidanzati o dei loro amici per le strade del quartiere Il'ic, Chuciev raggiunge una intensità lirico-descrittiva senza dubbio superiore alla capacità (che in lui è e resterà sempre un po' acerba, non portata a maturazione) di penetrare criticamente il senso dei conflitti impostati: l'emancipazione dagli schemi non diventa, neanche in lui, del tutto 'coraggio'. (Il suo seriore scivolamento all'indietro, sino alla pacchiana informalità di *Infinitas*, 1987-91, film dopo il quale egli abbandona il cinema per la didattica[34], non riguarda le considerazioni in argomento.)

[34] Per una valutazione del disastro sopravvenuto nella cinematografia russa dopo il crollo del socialismo, restano comunque interessanti queste sue dichiarazioni (di lui, presunto 'dissidente'): «Quando è cominciata la *perestrojka*, stavo girando il mio ultimo film, *Infinitas*, "infinità" in latino. Eravamo in fase di montaggio, quando si sono avuti i cambiamenti economici, e siamo stati costretti a fermarci perché non c'erano più finanziamenti. Ciò è durato a lungo. E quando sono riuscito lo stesso a terminare il film, mi sono reso conto che intorno a me si faceva un cinema tutto diverso. Si facevano film per lo spettacolo, film di gangster, temi al limite della pornografia. Io non so far questo, e non ne ho voglia. E in pari tempo mi sono accorto che più nessuno sapeva cosa farsene di ciò che desideravo fare io. All'epoca sovietica, c'erano molti problemi, molte insufficienze. La Direzione cinematografica del ministero, con cui ho sempre avuto rapporti molto complicati, mi ha sempre rispettato. C'erano dibattiti molto accesi, mi criticavano, mi forzavano a rifare certe cose, ma si informavano sempre circa i miei progetti. E quando è cominciato il processo democratico, ho avuto l'impressione che non interessavo più nessuno alla Direzione. Parlo per me, ma non ero il solo in questa situazione [...]. Si è detto che la democrazia aveva molti difetti, ma che nessuno sapeva immaginare qualcosa di meglio. E senza dubbio, in questa faccenda si è dimenticato il cinema» (*Ibid.*, pp. 12-3). Del tutto analoga la situazione verificatasi nelle altre cinematografie socialiste.

Con molta più cautela va trattata la questione del modernismo filmico fuori d'Europa. Forse solo l'America latina giustifica si faccia cenno all'esistenza di qualche interrelazione o qualche parallelo. *Mutatis mutandis*, cambiati cioè i parametri nazionali e sociali di riferimento, per essa vale a maggior ragione ancora quanto testé argomentato per l'Unione sovietica. La questione si complica anzi qui ulteriormente a causa della circostanza che gli echi del cinema europeo 'moderno' non solo risuonano a grande distanza, ma arrivano attenuati dalla loro pressoché contemporanea mescolanza con quelli, in ritardo, del neorealismo[35]. Se in Argentina arriva, di ciò che cinematograficamente passa per 'moderno', più Antonioni – un simulacro del cinema di Antonioni – che non la *nouvelle vague* francese, con esiti complessivi davvero poco felici (Leopoldo Torre-Nilsson, David José Kohon, il Kuhn di *Los jóvenes viejos*, 1961, e di *Los inconstantes*, 1962, due esempi tipici di tradimento o fraintendimento delle loro fonti di ispirazione), in Brasile, paese già più segnato dall'esperienza del neorealismo, fa la sua comparsa un *cinema novo* capace di imporre motivi per qualche verso raffrontabili – fermo restando il differente contesto sociale – a quelli delle *nouvelles vagues* europee degli anni '60.

Le analogie con quanto contemporaneamente avviene nell'U-

[35] Cfr. sopra, XV, § 2.

nione sovietica dipendono da ciò, che anche in Brasile lo stile è solo un derivato, la conseguenza ultima di una linea di trasformazione dettata in via primaria dagli svolgimenti storici; ossia – per dirlo altrimenti – che «la proposta cinemanovista non è tanto di fare "altri discorsi sui modi" [...] del Brasile, ma di trovare "altri modi" per fare "discorso" sul Brasile»[36]. Dopo l'avvento al potere del presidente Juscelino Kubitschek (1956) e le vicende che gli fanno seguito (inizio della costruzione di Brasilia, progetto di riforma agraria, venuta in primo piano del problema economico del Nordeste), il Brasile si avvia a una fase di trasformazione densa di contrasti socialmente esplosivi. In parallelo nasce e si sviluppa, per la sua breve durata di vita, messa in forse già dal colpo di stato militare del 1964, il fenomeno del *cinema novo*: frutto dell'attività teorica e pratica di un pugno di uomini, tra cui, in prima fila, il paulista Nelson Pereira dos Santos, il mozambicano immigrato Ruy Guerra, l'unico significativo cineasta brasiliano nordestino, Glauber Rocha, il giovanissimo Carlos Diegues, nativo di Maceió, nell'Alagoas, e più tardi, di Rio de Janeiro, Leon Hirszman, venuto in contatto da studente con gli autori del *cinema novo*, Paulo César Saraceni, formatosi al Centro sperimentale di cinematografia di Roma, e Joaquim Pedro de Andrade, formatosi all'IDHEC di Parigi, i cui corsi nei primi anni '50 avevano visto la frequenza anche di Pereira dos Santos.

Alle spalle di tutto il movimento sta una letteratura di qualche peso. Significativo, per gli sviluppi del *cinema novo*, che già il modernista Mário de Andrade si inoltri con *Macunaíma* (1928) – trasposto in film dal figlio Joaquim Pedro quarant'anni dopo (1969), stanti tutt'altre circostanze storiche e senz'affatto il vigore formale necessario – sul terreno regionalistico del Nordeste, cercando di fondere in toni contemplativi paesaggio con letteratura; critico dei suoi residui bellettristici è il Graciliano Ramos del romanzo *Vidas secas* (1938), spunto per il film omonimo di Pereira dos Santos (1962); di grande momento soprattutto la svolta narrativa intervenuta durante gli anni di Ku-

[36] M. CIPOLLONI, "*Quero ser novo de novo*". *Una quest(ione) di prospettive*, in *Alle radici del cinema brasiliano*, ed. De Rosa, cit., p. 120.

bitschek con il *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa (1956), opera di un postmodernista che si muove, riguardo alla vita del *sertão*, con la consapevolezza di chi la conosce bene dall'interno (come sarà poi il caso, unico per il cinema, di Glauber Rocha).

Su questo doppio fondamento culturale e sociale, Pereira, Guerra, Rocha e gli altri vengono elaborando la loro «estetica cinemanovista» (che Rocha estremizza poi nella formula di «estetica della violenza»[37]), intrisa di tratti che sono, insieme, modernistici e profondamente radicati nella "cultura del *sertão*":

> attingendovi – si è scritto da una studiosa francese, Sylvie Debs – ciò che il Brasile possiede ai loro occhi di più caratteristico e autentico, da una parte, e di più rappresentativo, cioè a dire simbolico della situazione politico-sociale del Brasile degli anni '60, dall'altra. L'impatto della problematica nordestina è altrettanto legato alla coscienza politica dei realizzatori che lottano per la difesa di un cinema diverso dal modello nordamericano, allo stesso modo dei loro corrispondenti in Europa (il neorealismo e la *nouvelle vague*) o di quelli latino-americani[38].

Ne scaturiscono – a comprova dell'esistenza di una autonomia estetica nazionale entro il filone del modernismo in genere – le caratteristiche più proprie e i maggiori punti di forza del *cinema novo*: interazione di complessi culturali diversi, confluenza in uno di epos, mito, religione e superstizione, valorizzazione al massimo dei tratti magico-immaginifici della cultura popolare nordestina, adattamento al cinema dei suoi tipi, dei suoi eroi, dei suoi modi di sentire, della sua prorompente oralità e musicalità; più specificamente, sul piano formale, abbandono delle regole classiche del racconto e trattamento in libertà delle immagini e dei loro nessi. La Debs dice:

[37] G. ROCHA, *L'estetica della violenza*, «Cinema 60», VI, 1965, pp. 35-6 (da leggersi insieme con le argomentazioni estetiche del suo precedente *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1963).

[38] S. DEBS, *Cinéma et littérature au Brésil. Les Mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2002, p. 17.

> Non basta più sviluppare una tematica nazionale, bisogna ritrovare altresì una estetica nazionale [...]: i cineasti abbandonano gli *studios* per filmare in paesaggi naturali; il complesso dei figuranti è assicurato dalla popolazione locale; l'immagine guadagna in libertà grazie alla *camera* a mano; la luce non è più filtrata per permettere un'immagine più vicina alla realtà; la sceneggiatura non è strettamente definita in anticipo e lascia molto spazio all'improvvisazione[39].

Solo se si ha presente questa specificità dello sfondo su cui si stagliano i migliori film di Rocha, che sono anche i migliori del *cinema novo* in genere, cioè *Deus e o diabo na terra do sol* (Il dio nero e il diavolo biondo, 1964), *Terra em transe* (Terra in 'trance', 1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Antonio das Mortes, 1968), se ne possono apprezzare – relativamente – i risultati. Nonostante tutte le sue buone intenzioni, nonostante la crudezza della sua estetica e la nobiltà dei padri putativi da lui esibiti (Ejzenštejn, Brecht, Welles), il suo cinema non rientra nella storia del realismo. Sempre all'opera in lui è piuttosto lo sperimentalismo linguistico, il modernismo di un'avanguardia, cui viene assegnato il compito di esprimere l'essenza di quella realtà sociale *sui generis* che è la moderna realtà brasiliana. «Egli ha proposto la sua visione personale della storia del cinema brasiliano con riguardo al concetto di cinema d'autore sviluppato dalla *nouvelle vague* francese», crede addirittura di poter sostenere la Debs[40], benché in realtà verso la *nouvelle vague* francese come esperimento Rocha si rapporti sempre criticamente (se si fa eccezione per il Godard filobrechtiano del periodo sessantottesco). Ma, si dia o non si dia un tal genere di ascendenza, ci siano o non ci siano agganci cosiffatti, certo è che anche qui circostanze molteplici congiurano per stringere presto in una morsa tutto il fenomeno del *cinema novo* e soffocarlo e distruggerlo senza scampo definitivamente. Questo affossamento forzato è per ognuno dei suoi promotori un trauma. Mentre i più, persino un Pereira o un Diegues, imboccano la strada del cinema di "prospettiva popolare", cioè, detto senza eufemismi, del falso folclore, del compromesso spettacolare, Guerra, Rocha e altri vanno in esilio; esilio che equivale o a una resa senza condizioni, a una capitolazione, o, come nel caso dell'ultimo Rocha, a un estremismo ideologicamente esacerbato e per di più aggravato da elucubrazioni farneticanti e fumisterie eccentriche insensate. L'esperienza si chiude con un fallimento.

[39] *Ibid.*, p. 91.
[40] *Ibid.*, p. 156.

Robert Bresson, *Lancelot du Lac* (Lancillotto e Ginevra, 1974).

XXII

CRISI DI CRESCENZA DEL CINEMA EUROPEO D'AUTORE

I tre *case-studies* che qui seguono (Bergman, Bresson, Buñuel) intendono affrontare il fenomeno della crisi di crescenza del cinema europeo d'autore durante gli anni '60 e '70, naturalmente con tutti i loro inevitabili agganci avanti e indietro. Che cosa significa "crisi di crescenza"? Assumo la locuzione come polisemica, anzi nella sua massima pluralità di significati. C'è senza dubbio, in questa fase, uno sviluppo, una crescita, una maturazione del cinema, la quale avviene però in modo tale che ne determina insieme la crisi, che manda in crisi le forme dell'operare artistico e del rapportarsi dell'arte al mondo; e c'è a sua volta nel cinema una crisi, ma non assoluta, bensì come momento relativo del suo sviluppo, ossia appunto come crisi di crescenza. Ritengo che nei tre *case-studies* proposti si esprima con particolare rilievo, con evidenza tangibile, l'impasto espressivo di questa crisi: sia per ciò che essa ha di vitale, di originale, sia anche per i suoi (tanti) tratti problematici. Bisogna guardarsi bene dall'assolutizzazione astratta, unilaterale, dei due estremi. Darebbero luogo a inadempienze storiografiche altrettanto gravi sia la liquidazione *tout court* della fase in parola come "crisi" che la sua celebrazione enfatica come "crescita". Solo con il loro intreccio e scambio reciproco, e con i dissidi teorici che lo scambio alimenta (primo tra tutti, quello tra avanguardia e realismo), gli estremi ricevono qui il loro giusto significato storiografico. Naturalmente i tre *case-studies* proposti, proprio perché tali, non esauriscono affatto il fenomeno in esame. Come si avrà modo di vedere in seguito, molti altri nomi farebbero bene al caso:

Michelangelo Antonioni, a esempio, di cui si dirà trattando del cinema italiano; o Andrej Tarkovskij nel quadro del cinema russo (anche lui discusso più oltre); o, negli Stati Uniti, Orson Welles, esemplare *pendant* di quanto avviene contemporaneamente in Europa.

A limine si possono anticipare solo rilievi d'ordine orientativo generale. È una delle conseguenze prodotte dal fenomeno della crisi di crescenza del cinema europeo d'autore durante gli anni '60 e '70 che straordinarie rassomiglianze e differenze molto profonde si determinino volta a volta tra le sue personalità più in vista ora richiamate: tra Bergman e Antonioni, a esempio, oppure tra Antonioni, Bresson e il secondo Buñuel. Ognuno di costoro porta con sé e dietro a sé una visione del mondo molto elaborata, personale, stilisticamente 'interessante', e insieme decadente, irrazionalistica; l'originalità confina in loro con la tendenza all'eccentrico e al patologico; e la loro cultura raffinata, il loro intellettualismo – così sensibile in tutti – minacciano anche di essere, nello stesso tempo, la loro prigione. Ovvio che le somiglianze tra questi diversi autori di paesi diversi, aventi origine in ultima istanza da uno stesso ceppo storico-sociale (che si può indicare sommariamente nella crisi della società borghese europea del tardo dopoguerra) comportano altrettanto grandi dissomiglianze: giacché socialmente analoga è, in Italia e in Francia, in Spagna e in Svezia, la parabola involutiva della borghesia dei rispettivi paesi, ma in ciascuno di essi l'involuzione e la crisi assumono aspetti specifici, tratti nazionali propri, diversi da quelli degli altri. Così ben diverso è per i quattro registi menzionati il modo (irrazionalistico) di guardare al destino umano. Se, poniamo, Antonioni affronta il problema della solitudine sottraendolo a qualunque scioglimento in senso religioso, e la religione Buñuel combatte apertamente, Bergman e Bresson le riservano invece un posto di primo piano, sebbene, di nuovo, non allo stesso modo: optando il primo per un cristianesimo dialettico-problematico a matrice protestante, e pencolando il secondo sì anche lui dal lato del protestantesimo, ma con sviluppi nella sua opera descrittivi, distaccati, impassibili, eminentemente adialettici.

1. *Bergman in prospettiva.*

Sarebbe un errore credere che le vaste e profonde trasformazioni intervenute nel corso di sviluppo del cinema svedese dopo le riforme del periodo 1963-72 finiscano con il mettere da parte, come un sacco vuoto, tutto il passato. La venuta in essere del fenomeno del modernismo filmico, rivolto principalmente contro Bergman, si verifica anzi in parallelo con la seconda e più ambiziosa fase della carriera di Bergman stesso, la quale, a sua volta, risente di evidenti suggestioni filomodernistiche. Queste analogie non favoriscono per altro, in alcun senso, il superamento delle incomprensioni e delle divergenze reciproche. Esse sono solo il frutto indiretto, diverso nei due casi, delle metamorfosi linguistiche generali del cinema degli anni '60, i cui svolgimenti permettono di guardare anche a Bergman in prospettiva. Anche Bergman sta in balia delle spinte culturali del momento. Le componenti formative del suo cinema (ossessioni religiose, pessimismo a senso unico, macerazione intellettuale, umanesimo problematico) si vengono decantando; dopo *Il posto delle fragole*, altri tratti e stilemi si fanno strada nel suo cinema o, a dir meglio, vecchi stilemi, pur conservati, vi subiscono una forte torsione in senso filomodernistico.

Sintetizzo in breve le caratteristiche salienti dell'umanesimo problematico, interiorizzato, del Bergman maturo[1]. Esso consiste essenzialmente in ciò, che Bergman, muovendo dalla base culturale e religiosa della società scandinava, riesce a innalzare figure e conflitti drammatici – senza mai rinnegarne o falsificarne gli agganci profondi con la loro base – a un grado di problematicità che li sottrae contemporaneamente, dai due lati opposti, al loro autodissolvimento nichilistico (lo stato di crisi che incombe su tutta la sua produzione giovanile, sino a *Prigione*) e all'accettazione passiva e rassegnata di compromessi sociali filistei (si pensi all'ansia per il destino umano che pervade personaggi

[1] Cfr. sopra, XIV, § 2. Per maggiori particolari rinvio ai miei lavori precedenti: la monografia *La solitudine di Ingmar Bergman*, Guanda, Parma 1965, pp. 43 sgg., e i saggi bergmaniani (che riprendono o riadattano quelle pagine) raccolti in *Problemi di teoria e storia del cinema*, Guida, Napoli 1976 (rist. 1986), pp. 159 sgg.

come il cavaliere Antonius Block del *Settimo sigillo* o il professor Isak Borg del *Posto delle fragole*). Questa problematicità si esprime, nella concreta struttura drammatica delle opere mature di Bergman, sotto forma di un antagonismo dialettico insolubile tra scienza e religione. Si riproduce per lui, in un certo senso, lo stesso dilemma che Karl Löwith sottolinea in Kierkegaard:

> Ciò che qui sta di fronte, non sono affatto due opposti arbitrari e tanto meno due 'progetti' opposti, ma fede e sapere indagante [...]. Non ci si può però ciecamente decidere per la fede o per il sapere indagante, senza sottrarre ad ambedue il punto di appoggio. Si deve sapere soprattutto ciò che da un lato è fede e ciò che dall'altro è sapere per potersi decidere per l'uno o per l'altra[2].

Che l'antagonismo sia per Bergman insolubile, che egli non possa decidersi né per la religione contro la scienza, né per la scienza contro la religione, non dipende da incertezze di scelta soggettive, ma dalla convinzione – ideologicamente motivata – che la soluzione del problema della crisi della civiltà scandinava debba cercarsi a un livello di unità più alto di quello manifestato da una qualsiasi delle opposte scelte. Il problematicismo viene qui assunto come unità dialettica di contrari aventi la loro verità non già in se stessi, negli estremi per sé scissi, ma nel loro scambio; se la dialettica di scienza e religione (o anche, più in generale, di incredulità e superstizione, di realtà e finzione) si trova costantemente al centro del cinema del Bergman maturo, è perché la complessità stessa della vita si configura, secondo lui, come un trapasso continuo e una continua tensione tra questi opposti poli.

Ciò spiega anche la preferenza che il regista ostenta per i personaggi colti, problematici, intellettuali, per i 'borghesi' (cioè per i rappresentanti di quella cultura borghese-protestante che storiografi come Weber e Troeltsch idealizzano a rappresentanti dello "spirito del capitalismo" e dell'origine della civiltà moderna in generale), gli unici in grado, stando ai parametri di questa concezione (certo distorta, irrazionalistica), di innalzarsi a un

[2] K. LÖWITH, *Kierkegaard: "Quel singolo"*, in *Studi kierkegaardiani*, a cura di C. Fabro, Morcelliana, Brescia 1957, p. 200.

grado tale di consapevolezza da eguagliare il mobile intrico di contraddizioni che dominano l'essenza della vita vera; mentre il resto dell'umanità si limita semplicemente a vivere, senza domandarsene lo scopo, paga dello stato in cui, per «una specie di innocenza, non si sa nemmeno di vivere nella disperazione»[3]. Ora l'innocenza, lo stadio di giovanile spensieratezza – simboleggiato, a esempio, dal "posto delle fragole" – è sì uno stadio importante della vita umana, ma solo come momento, come parentesi provvisoria, che deve essere chiusa e superata. Così anche il rapporto di innocenza e cultura riceve in Bergman una soluzione consapevolmente dialettica, in cui il momento dell'innocenza svolge la funzione di stimolare con il proprio limite il passaggio a un momento più alto, alla mediazione, alla complicazione intellettuale, non più certo pura come quella, ma che sola d'altronde dischiude all'uomo la via del riscatto, riconquistandolo alla dignità della somma ricchezza spirituale, a un umanesimo integrale.

È proprio questo complicato intreccio di problemi artistici e ideologici che costituisce, a mio avviso, l'originalità e la (relativa) grandezza, oltre che la difficoltà di lettura, del cinema maturo di Bergman. Anche i pochi cenni qui dati al riguardo bastano a illuminare la questione in tutta la sua ampiezza. Poiché Bergman non conosce altra via di reazione all'ideologia della crisi che quella problematica, borghese-intellettuale, e poiché il problematicismo risulta in lui impregnato dei tratti etici e religiosi del protestantesimo, si capisce che la sua opera debba risentire della duplicità di queste componenti, e svolgersi incentrandosi sull'alternativa della religione, sebbene di una religione non positiva, dogmatica, sentimentale, ma puramente intellettuale. Bergman dice:

[3] S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale*, trad. di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1953, p. 251 (= *Opere*, cit., p. 641). Per Bergman, su questo punto, cfr. anche DONNER, *Djävulens ansikte*, cit., p. 16. Gli innocenti bergmaniani – spesso identificati con i girovaghi – repugnano a qualunque sconvolgimento di natura etica o assiologica; essi rimangono i 'semplici', gli 'umili' di cui parla Lutero, «quelli che accettano di essere così umiliati e annullati e non cercano di salire» (LUTERO, *Scritti religiosi*, cit., pp. 260-1).

> Per me i problemi religiosi sono sempre vivi. Non cessano mai di interessarmi ad ogni ora del giorno. Però questo non avviene sul piano emotivo, ma su quello intellettuale. L'emozione religiosa, il sentimento religioso, è qualcosa di cui mi sono sbarazzato da un pezzo, o almeno lo spero. Il problema religioso, per me, è un problema di tipo intellettuale[4].

Questa consapevolezza gli permette l'avvicinamento e l'utilizzazione, in una certa misura, delle grandi fonti dell'umanesimo classico tedesco, e particolarmente di Goethe e di Hegel, se è vero – come sostiene Löwith[5] – che anche Goethe e Hegel vedono nella Riforma la via della liberazione dalle «catene di una limitazione spirituale», distinguono «fede storica», esternamente oggettiva, da «fede razionale», e si riconoscono come protestanti proprio «in questa fede razionale, cosciente, che l'uomo è destinato alla libertà nel suo rapporto immediato con Dio». Il protestantesimo del pensiero classico tedesco, secondo Löwith, consiste nell'avere inteso il principio della libertà e dello spirito come il compimento del principio luterano della certezza della fede. Ora, analogamente che per Goethe e Hegel, religione significa per Bergman «religione dell'umanità», «eterna durata di una più elevata situazione umana»; e quel «tendere insonne ad una meta di più alta esistenza», che figura come emblema di Faust di contro alla glaciale indifferenza di Mefisto, è anche il segreto rovello escatologico del cavalier Block di Bergman (e di Bergman stesso). Come nel *Settimo sigillo*, accade che il principio del male (Mefisto in Goethe, la Morte in Bergman) sia lontano dal 'sapere': "Io non ho alcun segreto da svelare", dice la Morte a Block, quando ha già vinto la partita con lui. "Non mi serve sapere".

Nel ritrovamento del principio di una cosciente operosità («Uomo si afferma solamente l'uomo/ che non si dà riposo») si esprime l'umanesimo borghese di Goethe e, di riflesso, quello di Bergman, sia in ciò che essi hanno di realmente umanistico, sia in ciò che hanno di borghese, ossia di demoniaco, di irrazionalistico:

[4] BERGMAN, *Introduzione* a *Quattro film*, cit., p. XVIII.
[5] Cfr. K. LÖWITH, *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, trad. di G. Colli, Einaudi, Torino 1959, pp. 45-9.

senza diavolo – dice il Signore nel «Prologo in cielo» del *Faust* – l'uomo «cede ben presto alle lusinghe della beata inerzia» e la sua attività finisce per «svigorir fiaccata». L'atteggiamento operoso, insomma, è demoniaco, comporta peccato e rottura dell'innocenza incolpevole; ma solo in esso è la 'salvezza'. «Colui che insonne lotta per ascendere», canta il coro angelico del finale del secondo *Faust*, «noi lo possiam redimere». E quando Faust, redento, ascende al cielo per davvero, i «fanciulli beati» che, come gli innocenti di Bergman, nulla sanno dei «cantici terrestri» (della tragicità dell'esperienza mondana), è a lui che debbono ricorrere: «Ei li sperimentò/ Che ci ammaestri»: il deprezzamento dello stato di innocenza angelica non potrebbe essere più drastico. «Lo spirito nega il semplice», aveva detto anche Hegel, con lo stesso intento, nella *Logica*; e, in conformità a questa esigenza sentita del grande umanesimo classico, Bergman si adopera a sottrarre ogni spiritualità al 'semplice', fino a lasciarlo nel morto limbo dell'assenza del divino. (Va riguardato come assai più di una coincidenza il fatto che nell'ottobre 1958 Bergman curi per il Malmö-stadteater la regia teatrale dell'*Urfaust*.)

Nessun dubbio che così operando, con questo fecondo recupero della eredità umanistica, Bergman faccia fare un passo avanti di grande importanza alla cultura e all'arte del suo paese. Sulle basi stesse del protestantesimo (dal cui tronco ideologico abbiamo visto sdipanarsi tutta la sua arte), egli perviene nella maturità a cogliere con estrema giustezza, criticamente, la condizione di crisi della cristiana "coscienza infelice", consistente nella consapevolezza della scissione tra l'esistere della vita e del mondo, che è dolore, e l'essenza «intrasmutabile» del divino, l'«assoluto al di là»: ossia quello che è, dal punto di vista ideologico, il nocciolo stesso della crisi storica del suo paese. Sennonché, proprio in ragione di siffatte premesse, il tentativo, giusto nell'impostazione, non conduce a adeguate conseguenze. Altra cosa è il punto di partenza consapevolmente umanistico di non acquietarsi allo stadio della "coscienza infelice"; altra cosa il risultato dell'attuazione effettiva, artistica, di questo superamento. Fino al livello in cui umanesimo e Riforma non entrano in contraddizione tra loro, Bergman può ancora destreggiarsi bene al centro di questa ambigua situazione; anzi l'alternativa protestante gli consente

di porre problemi di gran lunga più ricchi e complicati che in passato, prima persino inimmaginabili. Ma non appena i problemi posti chiedono anche di essere sciolti, risorgono le contraddizioni. La staticità della religione si scontra con il processo della crescita umanistica, l'interiorità con la prassi; e il problematicismo entra in immediato antagonismo con la base che lo genera, dissolvendosi o atrofizzandosi in gran parte al suo contatto. Poiché l'evoluzione di Bergman avviene, come si è visto, nel senso di un sempre più intenso sprofondamento coscienzialistico, eticoreligioso, e poiché questo sprofondamento deve per necessità mostrare – analogamente a quanto mostra il passaggio kierkegaardiano dallo stadio estetico a quello etico e a quello religioso – un accrescimento qualitativo e un ulteriore rafforzamento del soggettivismo, del distacco tra soggetto agente e azione, tra etica e storia, ne discende che in Bergman – come in Kierkegaard – la dialettica finisce col non essere più niente di oggettivo, ma anzi proprio dialettica soggettiva o 'qualitativa', caratterizzata dal suo configurarsi semplicemente come 'salto' nell'immediatezza del rapporto con l'assoluto. Essa resta sì, in quanto dialettica, movimento e azione e sviluppo, ma in quanto soggettiva (luteranokierkegaardiana), movimento soltanto interno, agire interno, tale per cui – secondo il rilievo mosso a Kierkegaard da Lukács[6] – «il compito dell'attività e dell'operare» assegnato alla soggettività esistente appare come «una ingannevole contraffazione dell'agire stesso», privo di qualunque determinatezza, dove «è cancellato tutto ciò per cui un agire diventa davvero un agire, vale a dire l'oggettività della vita sociale».

La sostanza dell'insegnamento dell'umanesimo classico di Goethe e Hegel, che traspare nella formulazione goethiana, ricordata da Löwith, circa la necessità di concepire il protestantesimo soltanto come un punto di partenza per passare «da un cristianesimo della parola e della fede sempre più verso il cristianesimo del modo di sentire e dell'azione», verso la risoluzione della crisi e la soppressione dell'infelicità della coscienza, e che – osserva lo stesso Löwith – «stava in effetti già al principio di quella via, che doveva condurre da Hegel a Feuerbach, e più oltre ancora sino a trasformazioni decisive e radicali»[7], questa sostanza umanistica non può quindi avere che un limitato riscontro artistico in Bergman. Se egli non viene mai realmente a capo della debolezza d'impostazione giacente al fondo della teorica dell'angoscia coscienziale, se la frattura tra mondo divino e mondo umano (donde sgorga la crisi) non è mai da lui realmente compresa nei suoi termini oggettivi, tanto meno superata, e quindi nell'itinerario di 'salvezza' della sua arte «la speranza di potersi unificare con l'intrasmutabile deve restare speranza, deve cioè restare senza compimento e senza presenzialità» (Hegel), ciò è interamente una conseguenza della fisionomia nazionale della sua opera, del fortissimo riflesso su di essa della civiltà scandinava, e infine proprio della circostanza – sulla quale si è insistito anche da altri – che la civiltà scandinava viene a vivere, a partire da Kierkegaard, solo l'aspetto cristiano-borghese della dissoluzione dell'hegelismo, rompendo ogni ponte con la sinistra hegeliana e con i problemi della dialettica oggettiva e materialistica.

Si ricasca così in un soggettivismo senza vie di uscita, tipico del principio nordico-protestante; e riemerge, insieme con esso, la situazione di prigionia dell'uomo, del soggetto, in quanto richiuso su se stesso. Se all'autrice di uno dei libri più acuti sul retroterra ideologico dell'arte di Bergman, Maria Bergom-Larsson, questo soggettivismo appare singolarmente «rappresentativo di certa coscienza borghese europea durante una fase di crisi della società tardo-capitalistica», nella fattispecie della società scandinava[8], Aristarco indica magistralmente nella categoria della «solitudine ontologica» l'esito finale inevitabile del contorto inviluppo e del fallimento della pseudo-dialettica di Bergman. L'isolamento dal mondo, il ripiegamento nell'interiorità della coscienza valgono da premessa e introduzione all'alternativa pro-

[6] G. LUKACS, *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954, p. 238 (*La distruzione della ragione*, trad. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1959, pp. 299-300).

[7] LÖWITH, *Da Hegel a Nietzsche*, cit, p. 49.

[8] BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin*, cit., p. 12 (trad. inglese, p. 8).

testante; la «solitudine ontologica», «intesa come condizione umana eterna e universale, immodificabile per principio», ne suggella lo sbocco. «Dissoluzione del mondo e dissoluzione dell'uomo [...] – scrive Aristarco – si identificano: inconoscibilità fondamentale sia per l'individuo che per gli altri. Altra condizione umana non esiste se non quella della solitudine ontologica; la realtà esterna essendo negata, nulla si può fare per modificarla»[9]. La possibilità stessa della dialettica costituisce così solo una possibilità astratta, illusoria, una «possibilità impossibile», e «la speranza rimane, tutto sommato, non speranza».

Proprio muovendo da rilievi critici come quelli di Aristarco e della Bergom-Larsson, dai loro chiarimenti circa l'instabilità e le debolezze ideologiche dell'umanesimo di Bergman, la critica ha modo di guardare a lui in prospettiva, di penetrarne meglio la dinamica di sviluppo, di formulare un giudizio d'insieme sull'itinerario della sua traiettoria: che è quella – non lineare, ma parabolica – di un progressivo rafforzamento interno della autonomia del suo proprio mondo creativo, fino a vertici di originalità e raffinatezza formale che, dopo *Il posto delle fragole*, vanno di più in più, e in più di un senso, permeandosi di suggestioni filomodernistiche, con qualche scivolamento da ultimo verso il manierismo.

La critica non ha mai da fare complimenti con gli artisti. La messa in luce dei loro punti di svolta o di crisi rientra tra i compiti e i doveri critici. La grandezza di un artista – è noto – si misura anche dalla sua capacità di far fronte alle contraddizioni cui la struttura e lo sviluppo del suo mondo artistico vanno incontro. Se ora struttura e sviluppo del mondo di Bergman si mostrano altrettanto originali quanto, per loro natura, contraddittori, instabili (loro natura essendo infatti, come si è visto, uno stato di tensione oggettivamente irresolubile tra scienza e religione, razionalismo e misticismo), ne consegue che tutta la produzione più matura e consapevole di Bergman ripete il suo valore – ma è anche messa in forse – dalla sua stessa instabilità

[9] G. ARISTARCO, *I volti e le possibilità astratte*, «Cinema nuovo», VIII, 1959, n. 141, pp. 429-31 (rifuso nel *Dissolvimento della ragione*, cit., pp. 548 sgg.).

strutturale di principio. Già nel *Volto* il regista si scontra con questa aporia. La magìa che interessa gli esperimenti dell'ipnotizzatore Vogler si trova nella ambiguità di avere da un lato, come 'mesmerismo', forma di scienza, e di essere dall'altro, di fronte alla scienza vera, – secondo quanto obbietta il consigliere medico Vergérus – nient'altro che trucco, impostura e ciarlataneria. È o non è un ciarlatano il dottor Vogler? È o non è nel giusto Vergérus con il suo incrollabile realismo scientifico? La risposta a simili interrogativi è per Bergman inessenziale, o meglio impossibile; così come sono formulati, entrambi non ammettono soluzione. Senza dubbio Bergman, da uomo moderno, riconosce i vantaggi e la giustezza teorica del razionalismo di fronte a ciò che il razionalismo aborre di più, l'inesplicabilità della magìa; ma questo razionalismo, considerato astrattamente a sé, viene anch'esso sconfitto e immeschinito dalla sua rigidezza, dalla sua unilateralità: si pensi alla vendetta che il 'mistificatore' Vogler si prende su Vergérus, terrorizzandolo in soffitta con i suoi trucchi e le sue sostituzioni, oppure alla sequenza finale ironica, quando la carrozza della *troupe* di Vogler si accinge a fare il suo trionfale ingresso a corte.

Così Bergman rigetta completamente nell'ambiguità di partenza il dilemma intorno al rapporto di incredulità e superstizione (o di scienza e religione). Scriveva Kierkegaard nel *Concetto dell'angoscia*: «Incredulità-superstizione. Esse si corrispondono perfettamente; ambedue mancano dell'interiorità [...]. Nella loro essenza sono perfettamente identiche»[10]. Né l'aridità della scienza (incredulità), né la dogmatica della religione positiva (superstizione), e men che meno la mistificazione pseudo-soprannaturale di cui la religione si riveste, contengono in sé – per mantenere la terminologia di Kierkegaard – l'autentico «movimento della fede». Non rimane dunque che irridere da entrambi i lati opposti le loro false vittorie, con effetti disgreganti sia per il contenuto che per la forma della struttura artistica.

Da qui in avanti, a causa di questa interna contraddittorietà

[10] S. KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, trad. di C. Fabro, Sansoni, Firenze 1953, p. 179 (= *Opere*, cit., p. 187).

della sua dialettica, Bergman diviene via via più scettico sull'utilità e l'efficacia della 'ricerca', assumendo posizioni di maggiore indifferenza riguardo a una sua concreta messa in atto. *Il volto* e le altre opere da lui realizzate dopo *Il volto*, la trilogia sul "silenzio di Dio" (*Come in uno specchio*, *Luci d'inverno*, *Il silenzio*), poi, più marcatamente ancora, *Persona* (1966), *Vargtimmen* (L'ora del lupo, 1967), *Skammen* (La vergogna, 1968), giù giù sino a *Viskningar och rop* (Sussurri e grida, 1972), portano tutte, in diverso grado, tracce sensibili di questo ristagnamento, di questo reflusso del problematicismo: la cui incidenza si può misurare proprio dal fatto che si assiste, in tali opere, alla progressiva soppressione del medio positivo della dialettica tra scienza e religione, cioè alla soppressione di quel vero nodo problematico che, riannodando in unità gli estremi, e riempiendoli fin dove possibile di contenuto, aveva fatto la grandezza dei suoi film maggiori. Manca qui, in altri termini, il «movimento della fede» come qualcosa di mediato, come un processo; e più ridotta, quando non del tutto assente, è di conseguenza la costruzione del grande personaggio, dell'intellettuale, del 'borghese' nella accezione protestante: di colui insomma che si sforza di rimontare, mediante problemi e ricerca, la crisi interna del suo mondo sociale. L'«ateismo religioso» del *Silenzio* segna, in tal senso, un punto estremo, la distruzione di qualunque possibile apertura problematica.

Con molta coerenza e onestà di artista, Bergman prende senz'altro atto di questa situazione. Nel 1968, rovesciando quanto sostenuto in passato, egli dichiara di aver rotto ormai da tempo (precisamente dal tempo di *Luci d'inverno*) con i problemi della religione e di averne tratto tutte le debite conseguenze per la sua arte: «Sono semplicemente terrificato da ciò che accade [...]. Specie negli ultimi anni, quando è crollata la sovrastruttura religiosa – che mi ha riparato da tante cose! – si vede il mondo e si vive in esso con terrore»[11]. Ciò che di propriamente religioso sopravvive in questo 'ateismo' è «il sentimento vago del-

[11] Cfr. l'intervista a BERGMAN, *Man kan ju göra vad som helst med film!*, «Chaplin», X, n. 79, 1968, p. 48.

l'uomo che la sua vita è una vita priva di senso e che egli non si può orientare in essa perché la vecchia ontologia della religione è crollata»; ossia che, se da una parte il mondo umano «ha perduto ogni speranza di rinnovamento», dall'altra però – sono parole di Lukács – «il desiderio religioso di consolazione e di salvezza perdura altrettanto vivo nel mondo senza Dio e fa confluire tutta la sua intensità nel nulla che si è così determinato»[12]. Sicché, pur senza affatto rinunciare ai fondamentali princìpi compositivi della sua arte e a quelle tendenze religioso-soggettivistiche (ora nella loro forma 'atea') che la permeano tutta da cima a fondo, Bergman si vede tuttavia costretto da questo «nulla» e dal «mondo senza Dio» – per non ricadere nello stato di paralisi nullificante dei suoi inizi e conservare una certa mobilità nella costruzione artistica – a invertire la direzione e il significato della dialettica umanistica fin lì operante nel suo cinema, puntando non più sopra il fenomeno della crescita umanistica, della formazione dell'intellettuale, ma sopra quello, inverso, dello stato di paralisi e di crisi che dall'intellettuale si comunica alle figure subalterne. Lo svolgimento drammatico si fonda, più di prima, sul motivo – per altro già presente nei *Creditori* di Strindberg – del confronto o dello scambio di personalità, la mobilità dialettica dello scambio di esperienze resta (ed è ciò che conferisce ancora un singolare respiro alle sue opere), ma la direzione è invertita, così che l'«ateismo religioso» conduce, in ultima analisi, a un sempre più deciso soffocamento delle istanze umanistico-problematiche. Quando in *Persona* la 'corruzione' dell'attrice Elisabeth, così chiusa in se stessa che non riesce neppure più a parlare, penetra in Alma, l'infermiera incaricata di assisterla, si verifica una metamorfosi. Spiritualmente (e fisicamente) Alma è ora posseduta al punto da identificarsi con Elisabeth e da unir-

[12] LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 497 (trad., p. 892); H.H.HOLZ/L. KOFLER/W. ABENDROTH, *Gespräche mit Georg Lukács*, hrsg. von Th. Pinkus, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1967 (ora in G. LUKÁCS, *Autobiographische Texte und Gespräche*, *Werke*, Bd. 18, hrsg. von F. Benseler/W. Jung, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005, pp. 274-5); trad. di C. Pianciola, *Conversazioni con Lukács*, De Donato, Bari 1968, pp. 74-5. Cfr. anche, per quanto riguarda Bergman, G. ARISTARCO, *L'ateismo borghese nel Bergman del 'silenzio'*, «Cinema nuovo», XVI, 1967, n. 186, pp. 104-7.

si, come fosse l'altra, con il marito di lei; persino il suo linguaggio si viene disarticolando e nullificando, si viene – come quello di Elisabeth – riducendo al silenzio. "Adesso stai a sentirmi", le ingiunge a un certo punto. "Ripeti quello che dico. Nulla, nulla, no, nulla". Ed Elisabeth, la quale parla, si può dire, per la prima volta (se si eccettua una istintiva reazione di terrore antecedente), docile ripete: "Nulla". – "Brava, così va bene. Così dev'essere". Deve essere, cioè, il silenzio: che è poi l'unico piano – ma ormai svuotato di ogni consistenza – sul quale operano ancora il confronto e lo scambio di personalità, la dialettica delle coscienze, in quanto coscienze situate a livello diverso. Si tratta perciò chiaramente di una dialettica in reflusso, degradante verso l'annullamento.

Riesce molto facile, a questa altezza di sviluppo dell'arte di Bergman, misurarne in prospettiva la traiettoria, la curva parabolica. Siamo nella fase discendente della parabola. Vi domina una inversione di tendenza rispetto al passato, un completo mutamento di registro. Ciò che in passato vi appariva come processo di crescita e sviluppo, qui è declino; ciò che restava della oggettività del mondo sociale, qui scompare. Non inganni l'apparente inconseguenza del recupero, a livello formale (modernistico), di tratti della oggettività già dissolta dal punto di vista del contenuto. La materializzazione dei demoni del castello in *L'ora del lupo* e degli orrori della guerra nella *Vergogna*, oppure i tratti di crudo realismo fisiologico in *Sussurri e grida*, sono soltanto un che di simbolico, appartengono soltanto alla sfera di una spettralità soggettivistico-allusiva – unica dimensione residua della forma – senza più alcun contatto con la realtà, senza coloritura storico-sociale. «La frontiera tra il sogno e la realtà», Bergman ammette, «è stata totalmente cancellata»[13]. Segno evidente di quanto Strindberg stia sempre al centro dell'esperienza culturale di Bergman e – lo dimostrano bene ancora film tardi come *Fanny och Alexander* (1981-82) e *Efter repetitionen* (Dopo la prova, 1983), entrambi i quali chiamano in causa lo Strindberg del *Sogno*, portato frattanto anche sul palcoscenico del Dramaten (1970), con posteriori riprese estere (1971, 1977)[14] – vi resti sino all'ultimo.

[13] BERGMAN, *Man kan ju göra vad som helst med film!*, cit., p. 46.

Se più sopra parlavo di una qual certa impressione di cedimento per l'ultima fase dell'attività di Bergman è perché i film che egli realizza a partire dalla fine degli anni '60 (dove tornano tutti i temi e i problemi che gli sono cari, ma in forma riassuntiva e ripetitiva, al limite dell'ossessione) denunciano il tarlo della prassi manieristica, dando così adito al sospetto che il reflusso del problematicismo trapassi da ultimo in arrendevolezza formale, in un *piétiner sur place*. Sospetto, si badi, insorto nello stesso Bergman a proposito di *Höstsonaten* (Sinfonia d'autunno, 1977), del quale il suo libro retrospettivo di *Immagini* recita la seguente autocritica:

> Un critico francese scrisse con acutezza che "Bergman con *Sinfonia d'autunno* ha fatto un film alla Bergman". È ben formulato ma seccante. E penso che corrisponda al vero, per me [...]. È quindi tempo di guardarsi allo specchio e domandarsi: che cosa è successo veramente? Bergman ha dunque cominciato a fare film alla Bergman? Penso che *Sinfonia d'autunno* ne sia, purtroppo, un triste esempio[15].

Spia del manierismo è soprattutto questo, che ora il regista sente di nuovo il bisogno, come agli inizi (a esempio, nei rimandi al "nichilismo" di Nietzsche e Strindberg dello scenario steso per *Spasimo* di Sjöberg), di chiamare in causa esplicitamente le sue fonti, le sue esperienze culturali più significative: si pensi solo a quanto avviene – e non è certo un caso che avvenga proprio lì – nel finale di quel tentativo non riuscito di *summa* della sua opera che è *Fanny e Alexander*, quando la nonna rilegge ad Alexander la pagina della nota di accompagnamento di Strindberg al

[14] Osservazioni importanti per i criteri della messa in scena bergmaniana di opere di Strindberg durante questo periodo si trovano nei lavori dei due Marker citati in precedenza. Significativo anche quanto aggiunge F. GADO, *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham NC 1986, p. 463: cioè che, all'altezza degli anni '70, «Bergman guardava alla messa in scena dei capolavori di Strindberg come ai documenti sulla cui base la posterità avrebbe giudicato della sua riuscita nel teatro svedese».

[15] BERGMAN, *Bilder*, cit., p. 334 (trad., pp. 290, 292).

Sogno sui poteri senza limiti della fantasia nella creazione artistica: «Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà l'immaginazione disegna tanti motivi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni»: parole che – secondo quanto si è osservato a ragione in Svezia da Maaret Koskinen[16] – «divengono un credo estetico non solo per *Fanny e Alexander*, ma per l'opera cinematografica di Bergman nel suo insieme: il film come dramma onirico, il sogno come dramma filmico».

Qui mi pare che Bergman esca sconfitto, anziché vittorioso, nella lotta contro la tentazione in lui ricorrente del cedimento acritico al mondo onirico di Strindberg. C'è forse qui un suo ritorno indietro, verso princìpi e stilemi di rappresentazione del passato, da lui stesso già superati; c'è una certa stanchezza, un allentamento della sua capacità di dominio e plasmazione della materia artistica, una concessione al lato naturalistico-decadente della cultura da cui proviene e a cui rimanda (almeno rispetto al fervore problematico della sua fase matura); c'è insomma, appunto, la maniera.

2. *Mondo e stile di Robert Bresson.*

Se gettiamo uno sguardo in sintesi sugli sviluppi del cinema di Bresson, ci rendiamo subito conto dei caratteri propri della sua via – tormentata, non lineare – alla maturità filmica. Egli viene fuori dal mondo culturale della "seconda avanguardia" fattasi avanti in Francia dopo la svolta del sonoro (Claude Autant-Lara, i due Prévert, soprattutto Cocteau), i cui effetti letterari si ripercuotono fortemente sullo stato ancora magmatico della sua produzione sino alla fine della guerra: una letterarietà intrisa dei compiacimenti intellettualistici di tanta parte della cultura fran-

[16] M. Koskinen, *Det typiskt svenska hos Ingmar Bergman*, «Chaplin», XXVI, 1984, n. 194-195, p. 226; la quale ci torna ulteriormente sopra nella sua dissertazione di dottorato *Speg och Speglingar*, cit., pp. 257 sgg. (Cfr. anche G. Corbucci, *Un omaggio a Strindberg nell'ultimo Bergman*, «Cinema nuovo», XXXIII, 1984, n. 289, pp. 10-1).

cese dell'*entre-deux-guerres*, da Giraudoux al giovane Anouilh (per citare due dei suoi più scaltriti autori di teatro); Giraudoux firma d'altronde i dialoghi del debutto di Bresson nel lungometraggio, *Les anges du péché* (La conversa di Belfort, 1943: film – sia osservato di passaggio – che ha singolari punti di contatto con *Cronaca di un amore*, lungometraggio d'esordio di Antonioni), così come Cocteau firma quelli della sua prima opera di rilievo, *Les dames du Bois de Boulogne* (Perfidia, 1945: da un episodio del racconto *Jacques le fataliste* di Diderot).

Tale genere di letterarietà ricompare in Bresson un'altra volta – ma trasfigurata, già fatta linguaggio filmico completamente autonomo – con il Bernanos del successivo *Journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna, 1950). Come per primo e meglio di tutti ha mostrato Bazin[17], il rigore dello scavo nella letterarietà del testo lì si fa stile. Il taglio delle immagini sta in relazione con la voce fuori campo che narra e commenta; la sostanza di ciò che viene rappresentato, dentro o al di là delle pagine di diario del curato, si soggettivizza in immagini simboliche (gli alberi scheletriti, le vesti nere dei personaggi). Inquadrature diagonali, primi piani e 'piani americani' lievemente angolati dal basso, toni fortemente chiaroscurali, suoni e rumori e voci anche di figure non visibili nel quadro o al suo margine, insistite dissolvenze di raccordo, tutto un repertorio di espedienti formali fin troppo ricercati viene mobilitato allo scopo della creazione di un clima di sofferenza, solitudine e isolamento attorno al protagonista, come sfondo dell'impari battaglia da lui combattuta, in nome della 'grazia', contro un mondo avverso, ostile (quello, altrettanto retrivo che meschino, dei conti del castello); pur restando spesso immobile, la *camera* staglia come in un viluppo avvolgente il protagonista, sembra – entro certi limiti – isolarlo, così da dare spicco per contrasto all'interiorità, all'ascesi di coscienza; e la lentezza del ritmo della narrazione, quel suo andamento spezzato, più per scene che per sequenze, ne potenzia la solennità.

Da lì in avanti lo sviluppo di Bresson procede coerentemen-

[17] Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., II, pp. 33-53.

te lungo lo stesso asse, incentrato sulla disperata ricerca della spiritualità (della grazia) entro il contesto tragico dell'esistenza. Ma poiché il rigore gli impone che, per l'ascesi, sia sempre di nuovo rigettato ogni compromesso, ecco derivarne la conseguenza che l'orizzonte umano e artistico del suo mondo va incontro nel prosieguo alla contraddittorietà del fenomeno della crisi di crescenza ricordato sopra: da un lato, il crescente rigore della forma, la crescente elevatezza dello stile, e, dal lato opposto, una qual certa contrazione dell'orizzonte umano. Ciò vale già inizialmente per il periodo successivo al *Journal*; ma vale in tanto maggior grado, durante gli anni '60, per film come *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), *Au hasard Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967: nuovo, sconsolato incontro con Bernanos), *Une femme douce* (Così bella, così dolce, 1969: dal racconto *La mite* di Dostoevskij), senza parlare neanche degli svolgimenti ulteriori. E non si tratta qui certo solo di una questione di stile: poiché anzi quei film restano, sotto il profilo stilistico, scarni, asciutti, lineari, di una essenzialità assoluta, cioè del tutto in accordo con l'itinerario artistico di Bresson a partire dal *Journal*.

Ora, dove stanno i tratti caratteristici di questa sua arte? Più che un *metteur en scène*, faceva notare giustamente Eric Rhode già pressappoco in coincidenza con l'annunciarsi della crisi degli anni '60[18], Bresson è e si considera come un *metteur en ordre*, cioè come un sistematore di immagini della realtà alla stregua di un architetto, che dalla materia che gli si offre trae fuori la sua creazione; sulla realtà grezza il regista lavora di scavo, di lima, va «verso la semplificazione», nell'intento – sono parole sue, tratte da interviste degli anni '60[19] – «di far uso del principio di imprigionare, di captare nella vita delle cose assolute, allo stato puro: uno sguardo, un gesto...». Il modello operativo che

[18] E. RHODE, *Robert Bresson*, nel suo volume *Tower of Babel: Speculations on the Cinema*, Weidenfeld & Nicolson, London 1966, pp. 39 sgg.

[19] Cfr. *"Jeanne d'Arc" e l'antiteatro. Colloquio con Robert Bresson*, «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1963, p. 18; *La question. Entretien avec Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», n. 178, maggio 1966, p. 29 (trad. parziale in «Filmcritica», n. 167, 1966, p. 272). Le citazioni che seguono vengono dalle sue *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1975, pp. 83, 85, 99 (*Note sul cinematografo*, trad. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 77, 79, 89).

le sue *Notes sur le cinématographe* propongono è: niente psicologia, niente ostentazione, ma piuttosto: «Facoltà di riportare a sé, di trattenere, di non lasciare trasparire nulla. Una certa configurazione interiore comune a tutti [...]. Non si crea aggiungendo, ma levando».

> *Purificazione*, in realtà, – sottolinea ancora Rhode – è il termine chiave in ogni discussione sull'opera di Bresson. Più che un tema, tale termine descrive le sue intenzioni: il suo desiderio di un cinema 'puro', non contaminato da effetti letterari o teatrali[20].

Da questo angolo visuale il regista rimane, in ogni punto del suo itinerario artistico, rigorosamente coerente con se stesso. La purificazione della realtà si identifica per lui, sotto l'aspetto contenutistico, con il raggiungimento della purezza interiore o, in altri termini, con l'elaborazione del problema della grazia. Dopo il *Journal*, che rappresenta la punta più alta di tale elaborazione e, in pari tempo, nelle ultime parole del curato morente, la certezza del suo positivo compimento ("Tutto è grazia"), Bresson si impegna in un ulteriore, esasperato lavoro di affinamento della coscienza, allo scopo di innalzarla a un grado di ascesi ancora superiore: di qui la rarefazione delle psicologie, la durezza del tratteggio descrittivo, l'assenza di ogni lenocinio sentimentale, l'impiego sistematico dell'ellissi, la concisione e in genere tutto quel rigore "giansenistico" dello stile[21], che è ampiamente documentato dai suoi film della crisi degli anni '60.

Paradigmatico il caso di *Au hasard Balthazar*, film su cui conviene intrattenersi un momento. Esso si iscrive perfettamente nel quadro dell'itinerario testé descritto, rispecchiandone in pieno la contraddittorietà. Come nel *Procès de Jeanne d'Arc*, qui la grazia non è più neanche un problema. L'asino Balthazar, le cui vicende accompagnano, dalla vita alla morte, l'intero arco del film, è, per così dire, già pregiudizialmente in "stato di grazia" ("un santo", lo giudica la madre della protagonista, la giovane Marie). Al

[20] RHODE, *Tower of Babel*, cit., p. 44.

[21] Così lo qualifica lui stesso nell'intervista *La question*, cit., p. 69, dove si riconosce «janseniste [...] dans le sens de dépouillement».

servizio dei più diversi padroni, di Marie che lo protegge e lo tratta con dolcezza, e di teppisti, contrabbandieri e sfruttatori che lo maltrattano, egli porta in sé, nella sua passione e nelle sue sofferenze, le stigmate delle sofferenze umane sopportate remissivamente, senza ribellione; ma insieme passione e sofferenze costituiscono il filo rosso di collegamento delle vicende esterne che fanno loro da contorno, l'asse prospettico in base a cui guardare a queste vicende: sulle quali piomba, per contraccolpo, una luce quanto mai fosca, un cupo alone di tragicità (poi confermato dalle soluzioni tragiche dei due film successivi).

> Il fatto è che a partire da *Au hasard Balthazar* – si è ribadito ancora di recente, con richiamo espresso alla critica spiritualistica – una certa concezione euforica della grazia cristiana scompare. La salvezza, la santità, la fede divengono sempre più svianti, problematiche, inaccessibili. Si installa la disperazione, il male trionfa, il disordine del mondo si fa irrimediabile[22].

Proprio qui vengono in luce la grandezza e il realismo artistico di Bresson, nonostante tutta la sua illusoria teoria della "purezza". ("Purezza", "essenza pura", "assolutezza delle cose" sono locuzioni che ritornano di continuo nelle *Notes sur le cinématographe* e nelle interviste.) Per le fantasticherie sentimentali egli non mostra indulgenza alcuna. "Le nostre promesse, quelle promesse infantili che ci eravamo scambiate", dice Marie a Jacques, suo compagno di giuochi nell'adolescenza, prima di andarsene definitivamente, "appartengono a un mondo immaginario, non alla realtà. La realtà è tutta diversa". Ma è appunto la realtà che sta a cuore a Bresson; ed è per questa e in nome di questa che egli respinge, non senza durezza, i vizi e le false strade, i compromessi e i falsi orgogli (a esempio, il falso orgoglio del padre di Marie, che si consuma compiaciuto della sua propria soffe-

[22] J.L. PROVOYEUR, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2003, pp. 300-1. Il richiamo è agli studi di M. ESTEVE, *Robert Bresson. La passion du cinématographe*, Albatros, Paris 1983, p. 134; *La visione del mondo di Robert Bresson*, nel vol. *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, a cura di G. Spagnoletti/S. Toffetti, Lindau, Torino 1998, p. 27.

renza), tutte le vergognose capitolazioni dell'uomo di fronte alle difficoltà, alle responsabilità e ai doveri sorgenti ininterrottamente nel corso della vita quotidiana.

A seguito di questo approfondimento interno o, a dir meglio, di questa crisi di crescenza del suo mondo artistico, Bresson finisce per ritrovarsi a fianco di Bergman. Che tra loro le differenze prevalgano a lungo sulle somiglianze, pur nel comune irrazionalismo, si spiega con il diverso grado di immanenza delle rispettive premesse. Ma quanto più entrambi, da un certo punto in poi dello sviluppo della loro arte, vengono perdendo progressivamente fiducia nelle premesse assunte, quanto più l'umanesimo problematico di Bergman entra in crisi, si converte in "ateismo religioso", e per parte sua Bresson, da buon lettore di Montaigne[23], viene facendosi scettico sul problema della conquista umana della grazia e viene chiudendosi in un atteggiamento di pessimismo non meno esasperato, senza sbocco, cioè in una analoga forma religiosa di ateismo, tanto più i tratti essenziali della loro rispettiva concezione e rappresentazione del mondo – ferme restando le peculiarità stilistiche – tendono a convergere. Così le loro parabole di artisti vanno entrambe in direzione dell'astratto, della scarnificazione dei contorni del disegno narrativo, giungendo a una sempre più intensa stilizzazione della forma.

Di questo Bresson seconda maniera, *Lancelot du Lac* (Lancillotto e Ginevra, 1974), ispirato alla leggenda del poema bretone di Chrétien de Troyes, è forse il film che più si avvicina al cinema di Bergman: non tanto o non solo per lo sfondo storico e l'ambiente, la foresta stregata, gli incantesimi, le profezie, i segni e gli avvenimenti magici (elementi tutti che richiamano il Bergman medievaleggiante del *Settimo sigillo* o di *Jungfrukällan*, La fontana della vergine, 1959), quanto per motivi molto più intrinseci, sostanziali: perché il principio della scarnificazione narrativa, della rarefazione, della riduzione di spessore e spazio di

[23] Cfr. l'intervista di BRESSON a «L'Express» (23 dicembre 1959), tradotta con il titolo *Il ritmo di un film deve essere come il battito di un cuore*, «Filmcritica», XI, 1960, n. 90, p. 14. Quattro occorrenze di Montaigne sono anche nelle *Notes sur le cinématographe*, cit., pp. 39, 43, 133 (2 volte).

movimento dei personaggi, fa sì che, come in Bergman, l'oggettività del mondo, dissolvendosi, trapassi in uno stato soggettivo di incubo e crisi per la coscienza.

Già è significativo che il film si apra su atroci immagini di morte (guerrieri impiccati, teste mozze, sangue a fiotti) e sulla non meno lugubre e mortifera profezia della vecchia del villaggio (la stessa presso cui Lancillotto si rifugerà ferito dopo il torneo), segni tangibili di sciagure che sono state o stanno per essere. I cavalieri della Tavola rotonda, fallita la missione del Graal, tornano da re Artù decimati, umiliati, sgomenti, e soprattutto – avverte una didascalia iniziale – gravati dall'oscuro presentimento di una maledizione divina. Lancillotto, che era tra i primi, nel ritorno si perde e si riduce in coda a tutti; sul suo volto stanco, pallido, emaciato, sofferente, traspaiono dolore e coscienza del fallimento, il senso di una sconfitta. "Sire, non vi porto il Graal, le mie mani sono vuote", sono le sue prime, significative parole al re, mentre uno stacco – altrettanto significativo – ferma la *camera* sul dettaglio degli occhi angosciati del suo destriero (una sorta di *alter ego* dell'asino Balthazar, anche per il suo valore di contrappunto a un mondo senza più grazia; l'epica del ciclo bretone contempla d'altronde figure di animali parlanti). E il re commenta: "Quanto sangue versato invano!". La speranza di gloria si è mutata ormai in disfatta, e questa, nel giudizio del re, viene ascritta a una colpa, viene cioè sentita come conseguenza di un fatto soggettivo, di coscienza, come prova del definitivo allontanamento di Dio dal mondo, della perdita della grazia. Nel tetro e opprimente silenzio del castello, intorno a una Tavola rotonda divenuta improvvisamente pressoché deserta, non restano più che vaganti, spettrali armature vuote. Nulla si ritrova qui della «grazia piena d'arte», della «civetteria graziosa, chiara, sorridente, fresca, elegante e ingenua», di cui per Chrétien parla in *Mimesis* Erich Auerbach[24]. Si ritrova semmai proprio l'opposto: cioè, dal punto di vista figurativo, in luogo di guerrieri, cavalieri, nobili, eroi, in luogo dell'ideale personificato della galanteria

[24] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo mella letteratura occidentale* [1946], trad. di A. Romagnoli/H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000², I, p. 145.

cavalleresca, solo larve di uomini, fisionomie di esseri laceri e abbrutiti; e, dal punto di vista sonoro, in luogo della armoniosità del verso epico (gli ottonari di Chrétien), un sordo rumore di ferraglie senza spirito[25], che l'accurata banda sonora del film, in unità con le tinte fosche del colore[26], evidenzia adeguatamente.

Lancillotto è appunto il simbolo, il concentrato alla più alta potenza, di questo senso di colpa e fallimento. Quando in chiesa vede o crede di vedere il calice con il sacro Graal – sarà lui stesso a raccontarlo a Ginevra – ecco una voce che lo accusa di codardia, doppiezza e viltà. Come umanamente distrutto, nonostante le sue intatte capacità combattive (che rifulgono nella splendida sequenza del torneo), egli non ha più fiducia né in sé né in altri, non è più un eroe, non crede più nel suo amore per Ginevra. Egli vorrebbe la cancellazione pura e semplice del passato, la soppressione della realtà: "Ciò che è stato non deve essere". E a Ginevra, rassegnata a perderlo, che gli dice: "Tra noi tutto è finito perché così dev'essere", anch'egli assente fatalisticamente, ripetendo: "Così dev'essere". La fine delle imprese eroiche sancisce insieme la fine del loro amore. "Abbiamo molto sangue da espiare. Troppi morti per colpa nostra", gli dice ancora la regina, poco prima della rinuncia estrema. "Era molto bello, ma non è più possibile... Tu non hai più niente da chiedermi, io non ho più niente da darti".

L'allontanamento di Dio, la perdita della grazia, la condanna giansenistica del mondo (fatalismo, problema del male) significano dunque – qui come in Bergman – distruzione delle qualità e capacità umane dell'uomo. Nel *Settimo sigillo* bergmaniano il cavaliere Antonius Block poteva ancora affrontare la morte a viso aperto, lanciarle la sua sfida al giuoco, chiederle una dilazio-

[25] Le «armures» dei suoi cavalieri BRESSON le definisce «un vêtement de fer qui est bruits, musique, rythmes» (*Du fer qui fait du bruit*, intervista rilasciata a Y. Baby, «Le Monde», 26 settembre 1974). Già nelle *Notes sur le cinématographes* (cit., p. 27), ben prima della ideazione di *Lancelot*, aveva scritto: «Il faut que les bruits deviennent musique».

[26] «The colors are so dark that it may take a while to realize that the film is in color» (J. CUNNEEN, *Robert Bresson: A Spiritual Style in Film*, Continuum, New York-London 2003, p. 151).

ne, approfittando del rinvio così concessogli per "cercare" e "rendersi utile", per "compiere una cosa importante"; qui, in una situazione che è – altrettanto che in Bergman – oggettivamente di scacco, non si dà nemmeno più questa risorsa soggettiva, non ci sono cose importanti da compiere; si dà tutt'al più, come risorsa, la macerazione di coscienza o la preghiera. A Gauvin, che gli chiede: "Zio, datemi un compito", il re risponde: "Prega, bisogna pregare"; altro da fare non c'è. I cavalieri sperimentano sino in fondo, come Block, ma senza la sua stessa possibilità di rivalsa, le conseguenze negative della loro insensata crociata per la conquista del Graal, cioè del semplice corpo (sangue), e non dello spirito del divino. ("Volevate conquistare Dio", rimprovera loro Ginevra, "ma Dio non è un oggetto che si trasporta".) Per questo essi restano tutti, e con loro in prima fila Lancillotto, armature vuote di fronte al vuoto abisso del nulla. Corrispettivamente, nemmeno il lirismo passionale ha più spazio alcuno: nessun entusiasmo, nessuna passione anima Lancillotto quando, all'inizio, per mantenere fede al giuramento fatto (da cui d'altronde sappiamo che vorrebbe essere sciolto), pronuncia, come attenendosi a un rito, il *suo*: "Ti amo, Ginevra"; così come nulla di passionale, nonostante l'acceso lirismo della situazione, ha il distacco finale dei due amanti, freddo, recitato, anch'esso ritualistico.

Si comprende da sé, e non occorre quindi certo spiegare diffusamente, come, tramite queste spettrali metafore cavalleresche, Bresson salti d'un balzo molto oltre il medioevo della leggenda e venga a toccare – sempre metaforicamente – anche dell'oggi; come egli non resti per nulla indietro a Bergman nel ritrarre con lucida e spietata critica tutto l'orrore di una civiltà, la tragedia che in un mondo "senza grazia" sempre di nuovo si consuma ai danni dell'uomo. La sua onestà umana, non meno del suo rigore stilistico, sono fuori discussione. Naturalmente, in ragione della natura delle prospettive da lui via via assunte (lo "stato di grazia" come modello valutativo e metro di verifica delle vicende del mondo reale, poi l'"ateismo religioso"), gli diventa sempre più seriamente complicato far fronte in maniera fedele, adeguata e persuasiva all'insieme dei problemi che la realtà stessa, così sollecitata, pone, sbalzandone e sondandone le con-

traddizioni in forma artisticamente rispondente; l'aggancio con l'esterno, con ciò che sta al di là della pura ascesi di coscienza, resta bensì ancora – e lo resterà sino alla fine, pur con qualche incrinatura – il cardine del suo cinema, ma la forma in cui lo resta è tale che la staticità, l'astratta "purezza" del punto di vista ne attenuano l'efficacia.

Entro questi limiti, credo a ogni modo si possa asserire con fondamento che il Bresson seconda maniera giunge qui, in *Lancelot du Lac*, al suo capolavoro: mai come qui tanto limpido, organico, rigoroso, mai tanto sapientemente e concentratamente ellittico (si pensi di nuovo al torneo, oppure a un'altra straordinaria sequenza, quella della disfatta di Lancillotto e dei suoi nei confronti della fazione ribelle di Mordred, suggerita allusivamente e cadenzata, nel silenzio notturno del bosco, dal solitario passaggio a intervalli di cavalli senza cavaliere), mai tanto compenetrato dalla coscienza del dovere che ha un artista, quand'anche in presenza della dissoluzione del suo proprio mondo espressivo, di tenerglisi fedele con linearità e compiutezza, sino alle più estreme conseguenze.

3. *Buñuel come architetto del sogno.*

Quando nel 1961, dopo oltre un quindicennio di esilio dall'Europa, Buñuel rientra provvisoriamente nella nativa Spagna per realizzarvi *Viridiana*, le cose del mondo si sono già così cambiate, arte e cultura si sono talmente trasformate rispetto a quella stagione dell'*entre-deux-guerres* che aveva visto Buñuel in prima fila nella battaglia per l'avanguardia artistica, da rendere impensabile e impraticabile una linea di continuità diretta con il passato. I presupposti del suo cinema d'avanguardia non esistono più; la parola stessa avanguardia mostra di aver smarrito il suo senso di allora, se pure ancora ne conserva uno. L'esilio lungo (due anni a Hollywood, poi per il resto del tempo in Messico, salvo un intermezzo francese) lascia tracce su Buñuel, e non positive. Il mondo intorno gli resta per lo più estraneo, a cominciare da quello del suo proprio lavoro: pessimi i rapporti con la produzione, buttati giù in fretta e altrettanto frettolosamente

realizzati, tra censure, ripieghi e compromessi senza fine, la più parte dei suoi film. Possediamo testimonianze autentiche che non lasciano dubbi. Buñuel ammette, chiaro e tondo, di aver piegato il capo; nell'insieme, dei suoi film messicani e francesi dice in una intervista, con tono liquidatorio, che «sono opere senza il minimo interesse»[27]. Si tratta non a caso, quasi sempre, di film ambientati in comunità paesane, ristrette, prive di ogni apertura sul mondo. Da lì non si comunica nulla che possa arrivare a cogliere, come accadeva trent'anni prima, il nucleo centrale dei problemi artistici del tempo.

Conviene tuttavia non prendere Buñuel troppo alla lettera. Che egli abbia ancora cose importanti da dire lo prova, prima ancora della ricca attività che verrà svolgendo in seguito, la circostanza che già durante l'esilio messicano si danno parziali eccezioni: soprattutto quella rappresentata dalla galleria di mostruosità fisiche e morali che porta il titolo di *Los olvidados* (I figli della violenza, 1950), film sceneggiato insieme con l'amico Luis Alcoriza, fotografato da Gabriel Figueroa (poi suo intermittente collaboratore fino alla metà degli anni '60) e realizzato grazie a qualche – sia pure non completa – libertà creativa: una sorta di trasposizione dell'anarco-surrealismo dalle tendenze culturali europee dell'*entre-deux-guerres* ai problemi sociali oggettivi del Messico del secondo dopoguerra. Muovendo dalla circostanza che qui Buñuel torna alla carica con l'empito ribellistico di una volta, e dalla presenza di singoli spunti isolati altrettanto provvisti di carica, e non meno artisticamente inquietanti, in film successivi (*El*, 1952; *Ensayo de un crimen*, Estasi di un delitto, 1955), la critica è venuta via via rivalutando l'esperienza messicana di Buñuel. Il suo talento creativo – sostiene Victor Fuentes, autore del lavoro più ragguardevole in argomento – non vi viene affatto meno, sebbene debba esercitarsi solo *a latere*, rifugiandosi nei particolari. Con una lotta serrata, tenace, continua, egli si batte «per imporre la sua visione etica al cinema com-

[27] Cfr. l'*Entretien avec Luis Buñuel* [1954], a cura di A. Bazin/J. Doniol-Valcroze, in A. BAZIN, *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris 1975, p. 108; e l'*Entretien avec Luis Buñuel*, a cura di J. Cobos/ G.S.J. de Erice, «Cahiers du cinéma», n. 191, 1967, p. 70.

merciale messicano, il cui moralismo lo situava agli antipodi della visione buñueliana»[28]. Nelle convenzioni e nelle forme stereotipe di quel cinema, con cui si trova pur costretto a lavorare, egli insuffla nuova vita, una linfa che promana «dalla sua propria visione personale, sovversiva e libertaria»[29]. Di qui, per Fuentes, l'uso in senso critico della forma del melodramma, il suo ribaltamento parodistico, l'intrusione nel suo contesto di rimandi colti ecc., senza parlare naturalmente della dimensione sociale, contestatrice, che in più casi egli le conferisce. Rifacendosi all'unico vero testo teorico lasciato da Buñuel, la conferenza messicana del 1958 *El cine, instrumento de poesia*, Fuentes si esprime in sintesi così: «Buñuel ricorreva continuamente alla poesia visiva per sovvertire i canoni mimetici delle forme e dei generi entro cui aveva da far cinema»[30].

Fuori discussione resta comunque il fatto che, tra il prima (gli esordi) e il dopo (il ritorno in Europa), per lui sorge un problema di coerenza e omogeneità espressiva. Non tutto il suo cinema si viene svolgendo in linea retta. Sono anzi proprio le contraddittorietà interne del suo sviluppo che fanno anche di lui, come di Bergman e Bresson, un caso paradigmatico della crisi di crescenza del cinema europeo d'autore negli anni '60 e '70. Se alle sue spalle sta un passato storicamente significativo, portando egli la responsabilità di avere scritto il più importante capitolo della storia della avanguardia cinematografica in Europa, il problema diviene ora quello di un riaggancio con il nocciolo della poetica d'avanguardia, che ne superi l'irrimediabile passatismo senza rinnegarne la derivazione, la matrice surrealistica: tema criticamente molto controverso, su cui la storiografia, anche dopo il tanto che se ne è scritto, non cessa di interrogarsi a ripetizione. Né ci soccorre l'autore, molto ritroso, evasivo, niente affatto disposto alla loquacità in proposito. Quelle rare volte in

[28] V. FUENTES, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 1993, p. 14.

[29] *Ibid.*, p. 42.

[30] *Ibid.*, p. 64. Cito la conferenza di BUÑUEL, *El cine, instrumento de poesia*, dalla sua ristampa in «Turia», n. 26, 1993, pp. 130-4 (trad. in BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, cit., pp. 169-75).

cui, costretto dalla pressione degli intervistatori, si lascia andare per un momento a guardarsi indietro, ricorda ora con insofferenza ora con distacco, e comunque non idealizza mai, gli anni della fase surrealistica giovanile; l'esperienza di allora gli appare – e comprensibilmente – lontana, superata.

È un dato di fatto che la personalità di Buñuel mantiene in sé sino alla fine qualcosa di enigmatico e sfuggente. Quali ne sono i veri tratti costitutivi? quali componenti ne definiscono il mondo poetico? Ecco interrogativi ricorrenti, da sempre irrisolti nella letteratura critica. Ciò spiega perché molte e diverse siano le prospettive donde si guarda al suo cinema. C'è chi in lui vede solo il poeta del macabro o un cultore del sadismo, dello «scandalo artistico» fine a se stesso; chi lo descrive come un anarco-surrealista, attento soprattutto al rilievo dei problemi psicoanalitici e sociali; chi ne parla invece come di un cristiano *malgré lui*; chi rievoca e accentua il profondo ispanismo della sua anima; e chi congiunge insieme più d'una tra queste prospettive, o ne scopre altre ancora. E forse in lui c'è un po' di tutto questo. «Tutti questi Buñuel esistono», affermava nel 1967 il critico Raymond Durgnat; e aggiungeva di volersi personalmente rivolgere allo studio del «Buñuel moralista», proprio

> per l'opportunità di indicare i nessi e le tensioni tra essi [...]. Si potrebbe dire che la ispirazione centrale di Buñuel come moralista sta nel riconciliare l'assoluta libertà del surrealismo con il fatto che le illuminazioni magiche, totalmente irrazionali, vanno protette ed estese nei confronti della realtà [31].

Gli suggeriva questa scelta tematica, ossia la scelta del tema del moralismo buñueliano in quanto posto precisamente al punto

[31] R. DURGNAT, *Luis Buñuel* [1967], University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1978², pp. 11-2. Di seguito faccio riferimento ai seguenti altri lavori: *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*, ed. by J. Mellen, Oxford University Press, New York 1978; M. DROUZY, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, Paris 1978; M. OMS, *Don Luis Buñuel*, Éd. du Cerf, Paris 1985. Va in ogni caso accolto il suggerimento di R. GUBERN (*El surrealismo en el cine de Luis Buñuel*, «Turia», n. 20, 1992, p. 146) che per i film di Buñuel posteriori al 1930 converrebbe «parlare a rigore di tardo surrealismo o di postsurrealismo».

d'incontro tra realismo e surrealismo, un brano autobiografico dello stesso Buñuel, tratto da una intervista del 1954, dove il regista fa la seguente confessione:

> È stato il surrealismo a rivelarmi che, nella vita, c'è un senso morale che l'uomo non può esimersi dall'assumere. Grazie a esso ho scoperto per la prima volta che l'uomo non è libero. Credevo alla libertà totale dell'uomo ma nel surrealismo ho trovato una disciplina cui ubbidire. È stata una grande lezione di vita e anche un gran passo meraviglioso e poetico [32].

Credo stia qui il giusto punto di partenza per tentare di venire in chiaro circa il significato, nel secondo Buñuel, di quella così stretta interrelazione tra contrasti oggettivi di vita (realismo) e loro trasfigurazione onirica (surrealismo), che spinge il critico di orientamento psicoanalitico Maurice Drouzy a parlare di lui come di un «architetto del sogno». Con il sogno e i suoi meccanismi, d'altronde, il meccanismo del cinema ha molto a che vedere. Nella citata conferenza messicana del 1958 Buñuel lo sottolinea con vigore:

> Il cinema è un'arma meravigliosa e pericolosa se viene usata da uno spirito libero. È lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto. Il meccanismo con cui si producono le immagini cinematografiche, per il suo modo di funzionare, è, fra tutti i mezzi di espressione umana, quello che più somiglia alla mente dell'uomo o, meglio ancora, quello che meglio imita il funzionamento della mente in stato di sonno [33].

Donde la conseguenza – commenta Agustín Sánchez Vidal, curatore della raccolta di scritti di Buñuel inclusiva del testo citato – che proprio il cinema appare lo strumento più adatto alla poetica di un surrealista come lui, giacché in esso soggetto e oggetto, rappresentazione interna e percezione esterna si sovrap-

[32] Dall'*Entretien* edito in BAZIN, *Le Cinéma de la cruauté*, cit., p. 115.

[33] BUÑUEL, *El cine, instrumento de poesía*, cit., p. 132 (trad., pp. 173-4: da vedersi con i commenti, che utilizzo subito di seguito, della prefazione di Sánchez Vidal, p. 31).

pongono di continuo: dal suo più rispettoso trattamento della realtà esterna mediante la *camera* scaturiscono direttamente «il soprannaturale, i fantasmi interiori, il surreale», secondo la *boutade* o il paradosso del fondatore del surrealismo, André Breton, che Buñuel stesso nella conferenza cita (e Sánchez Vidal, Joan Mellen e tanti altri riportano): «La cosa più straordinaria del fantastico è che il fantastico non esiste, tutto è reale». La «grande lezione» esercitata dal pensiero e dalla prassi surrealistica sul cinema di Buñuel va dunque ben al di là – la critica lo constata unanime – della portata storica del surrealismo in quanto tale. Non solo, come scrive Drouzy, i sogni propriamente detti, ma l'insolito, l'inquietante, quel fattore che Buñuel chiama il "mistero" o anche il "subconscio" guadagnano in lui sempre più terreno, invadono sempre più la trama narrativa dei suoi film, sino al punto che, negli ultimi, la narrazione sparisce «quasi interamente per fare posto all'immaginario o al surreale»[34]. E analogamente la Mellen, introducendo l'antologia di saggi critici a sua cura:

> Il metodo di Buñuel è di rappresentare i desideri inconsci come reali, proprio come lo sono per i surrealisti [...]. Non contento di restarsene alla superficie della realtà, Buñuel vorrebbe portare in luce l'inconscio, integrandolo con la vita quotidiana in modo cosiffatto, che il film stesso lo renda empiricamente reale[35].

Appunto in questo senso Drouzy lo chiama un «architetto del sogno». Il paragone con l'architetto si fonda sulla meticolosità del lavoro preparatorio sempre espletato da Buñuel, «lavoro di un rigore e una precisione impietosi»:

> Egli non improvvisa per così dire mai con una *camera* in mano. Tutto è previsto, pianificato in dettaglio prima della realizzazione. Proprio come fa l'architetto, che non può permettersi, neanche lui, di improvvisare sul terreno davanti a un mucchio di pietre o di cemento [...]. Buñuel è il cineasta non degli abbozzi, ma dei piani do-

[34] DROUZY, *Luis Buñuel*, cit., p. 107.
[35] J. MELLEN, *Introduction* alla sua ed. di *The World of Luis Buñuel*, cit., p. 5.

> ve tutto si incastra impeccabilmente, dove tutti i dettagli sono disegnati e coordinati in anticipo[36].

D'altra parte, questa ordinata struttura architettonica dell'opera di Buñuel investe primariamente il campo del sogno. Si può bensì anche definire Buñuel un «cineasta della realtà», ma solo se per realtà si intende «il reale totale, senza limitazioni preconcette né esclusioni», poiché egli non accetta mai di ridurre il reale alle sue dimensioni visibili.

> Egli vuole essere parimenti – conclude Drouzy – il cineasta dell'invisibile, dell'immaginario, dell'inconscio, dell'irrazionale, del mistero, in breve di tutte quelle potenze, malefiche o meno, che brulicano non nell'al di là, ma piuttosto nell'al di qua, all'interno dell'uomo. Diciamo [...] che, desiderando essere il cineasta del reale, Buñuel aspira nello stesso tempo a essere il cineasta del sogno[37].

Espresso in sintesi: Buñuel come autore che, da un lato, persegue una ricerca a tutto campo del reale, sogno incluso, dall'altro, e insieme, «si profonda talmente nel sogno che finisce per ritrovarvi la realtà più occulta».

Con queste sia pure un po' generiche formule siamo, credo, in possesso di materiale sufficiente alla delineazione di un quadro d'insieme del Buñuel seconda maniera. La permanenza nella sua poetica e nella sua prassi creativa di tanti e così rilevanti tratti surrealisti mostra che il surrealismo opera in lui sino alla fine come una sorta di memoria segreta, a partire dalla quale egli viene conferendo tonalità spiccatamente originali allo stile dei suoi film anche in apparenza più lontani e più al riparo dalle suggestioni avanguardistiche. Il filo rosso che li congiunge tutti resta il ribellismo, lo sfondo anarco-surrealista del loro disegno: un ribellismo ammantato talora in vesti anticristiane (*Viridiana*, poi *Simón del desierto*, 1964, e *La voie lactée*, 1969), talora in vesti più dichiaratamente e generalmente antiborghesi: da *El angel exterminador* (1962) a *Belle de jour* (1967) e a tutto il gruppo dei

[36] DROUZY, *Luis Buñuel*, cit., p. 25.
[37] *Ibid.*, pp. 36-7.

film degli anni '70, conclusivi della sua carriera (*Tristana*, 1970; *Le charme discrète de la bourgeoisie*, 1972; *Le fantôme de la liberté*, 1974; *Cet objet obscur du désir*, 1977). Là come qui i valori cristiano-borghesi tutti insieme, religione, libertà, patria, tradizione, reputazione ecc., sono irrisi, fatti oggetto di aspro sarcasmo, mentre l'incontestabile ispanismo che nutre da sempre l'ispirazione (dunque anche la memoria) di Buñuel va ritorcendosi contro se stesso, nel senso che il regista va bollando senza ambagi la tragedia toccata in sorte alla Spagna sotto la dittatura di Franco. Film come *Viridiana* e *Tristana* non sono altro, a giudizio del critico francese Marcel Oms, che «allegorie» dei mali e dei ritardi dello sviluppo economico-sociale spagnolo[38]; e l'*Angel exterminador* gli sembra «riprendere la riflessione disincantata di Buñuel sulla Spagna contemporanea, non già come semplice simbolo, ma come nazione dal destino edificante»[39]. Con *Le journal d'une femme de chambre* (Il diario di una cameriera, 1964) il regista va persino oltre nel suo affondo mnestico-ironico; poiché la ambientazione dell'omonimo romanzo di Octave Mirbeau donde il film deriva è, nel riadattamento di Buñuel e Jean-Claude Carrière, spostata in avanti, alla Francia del dopo '30, quando sempre più intense vi si fanno le provocazioni nazionalistico-fasciste (antisemitismo, propaganda dell'*Action française* ecc.), consentendo così al regista di trarre fuori dagli anfratti riposti della memoria, di rievocare indirettamente proprio l'aura e il clima del suo giovanile apprendistato surrealistico francese. Un espediente di grande, indubbia efficacia, in virtù del quale tutti gli 'eccessi' che contraddistinguono la forma filmica buñueliana, le forzature, le accentuazioni esasperate, le inclinazioni psico-patologiche, i simbolismi, persino i trucchi cinematografici (come quello della letterale sparizione dietro l'angolo della strada, nella sequenza conclusiva, dei dimostranti fascisti), ricevono, per così dire, una loro giustificazione storica.

Naturalmente bisogna tenere sempre ben distinta, in ogni opera d'arte, la funzione di singoli accorgimenti formali da quel-

[38] OMS, *Don Luis Buñuel*, cit., pp. 115 sgg., 160 sgg.
[39] *Ibid.*, p. 123.

la che ne costituisce la struttura compositiva di fondo. La sua riuscita o meno si lascia decidere esteticamente solo in base a quest'ultima. Ora le contraddizioni di sviluppo del secondo Buñuel si vedono in ciò, che mentre dal lato formale l'eredità del patrimonio d'arte surrealistico si innesta senza difficoltà sulle nuove questioni a tema, il suo ribellismo, dal lato tematico, accusa una certa staticità: la quale si estende anche – né potrebbe essere altrimenti – all'opera nel suo insieme, alla sua essenza, alla sua struttura compositiva (naturalismo indiretto, accentuato fatalismo: si pensi all'irretimento di cui è preda Sévérine in *Belle de jour*). La realtà dei rapporti sociali borghesi continua a restare in Buñuel sempre soltanto una realtà già data, immobile, statica, di contro a cui si erge un ribellismo che – parimenti – resta anche ora quello che era stato prima, una semplice rivolta anarchica, una protesta alla Nietzsche; la metafora della "inversione dei valori" corre, non a caso, lungo tutto *Le fantôme de la liberté* (la sala da pranzo che tiene il luogo della toilette, come questa di quella; la bambina data per scomparsa perché è presente ecc.). La storia per altro non conosce stasi; e i suoi trapassi, le sue svolte, le sue metamorfosi si ripercuotono sempre di nuovo, in sempre nuove forme, sulla genesi dell'arte. Se all'altezza del '30 Buñuel convogliava nella sua protesta una grande carica umana, il senso di un assalto pugnace contro i valori della società cristiano-borghese, la rivolta dei suoi anni tardi riveste al massimo i tratti di una irrisione beffarda. Grazie allo spirito autocritico, ininterrottamente vivace, del suo talento d'artista, il vecchio Buñuel sfugge agli arcaismi e ai tranelli formalistici dell'avanguardia, non o non sempre invece ai pericoli – propri del naturalismo – cui si espone l'arte, quando sia la staticità a dominarne la struttura compositiva.

Michelangelo Antonioni, *Le amiche* (1955).

XXIII

LA LOTTA PER LA FORMA NEL CINEMA ITALIANO

Tensioni non meno rilevanti tra avanguardia e realismo si riscontrano anche nel cinema italiano. Gli anni '60 segnano per esso l'uscita definitiva dal clima sociale del neorealismo e il passaggio a posizioni (a poetiche) che ne prendono le distanze anche in linea di principio (di teoria). Dal neorealismo discendono sì, per un verso o per l'altro, tutti i suoi autori di maggior prestigio ancora attivi, Fellini, Visconti, Antonioni; ma tutti, ciascuno per vie sue proprie, ora se ne allontanano e puntano a superarlo, nell'intento di lasciarselo definitivamente indietro. Accanto ai vecchi maestri, compare una intera generazione nuova di cineasti: per fare solo qualche nome disordinato, Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, i Taviani, Carmelo Bene, espressioni diverse, sia rispetto ai vecchi maestri che tra loro, di un diverso modo di essere e di sentire, assai più tormentato, dominato da incertezze e inquietudini. Dissidi generazionali, tormenti, inquietudini crescono presso tutti in parallelo, con influenze reciproche. Detto generalmente: le crescenti tensioni sociali del paese generano o accrescono, nei singoli, le inquietudini dell'esistere. Inevitabile che queste, a loro volta, si ripercuotano sulle inquietudini della forma. Sarebbe certo troppo semplicistico identificare i contrasti tra vecchio e nuovo con quelli formali tra realismo e avanguardia. Sorge, tra i due estremi, una dialettica più complicata: a fenomeno esteticamente determinante passa in entrambe le tendenze la lotta per la giustificazione della forma (della forma più consona alla fase storica in atto). Di tutto questo intrico di problemi – senza la minima pretesa di esaurirli – si daranno qui di seguito ragguagli circa quattro snodi principali, che ritengo

anche i più decisivi: la parabola involutiva di Rossellini, suggello del tramonto del neorealismo; la divaricazione poetica di principio negli sviluppi di Fellini e Visconti; la comparsa – massimamente sintomatica, come la più prossima di tutte all'essenza del nuovo corso – del linguaggio filmico di Antonioni; e infine i rischi e pericoli di autodistruzione cui, in numerosi casi, va ora incontro la stessa forma estetica, la forma come tale.

1. *Involuzione di Rossellini.*

Della mancata tenuta del neorealismo, del suo rapido dissolversi come tendenza le ragioni vanno cercate, oggettivamente, nei mutamenti di fondo subiti dalla società italiana a immediato ridosso della ricostruzione postbellica e, soggettivamente, da parte degli autori, nella fragilità delle basi teoriche e storiche del loro spirito di rivolta, che, entro il nuovo contesto sociale, smarrisce presto ogni capacità di presa. Forse in nessun altro autore meglio che nel padre putativo del movimento, Roberto Rossellini, si lasciano scorgere con nettezza i sintomi, poi gli effetti, di questa involuzione. Rossellini arretra via via inarrestabilmente. Che la stragrande maggioranza della storiografia, da Rivette e Bazin in Francia (1955), tramite la critica americana degli anni '60 (Andrew Sarris), giù giù fino ai suoi più quotati biografi attuali (Peter Brunette, Gianni Rondolino, Tag Gallagher), dipinga le cose al rovescio, spacciandone l'involuzione per un progresso, additando anzi senz'altro la sua "seconda maniera", come fa già Rivette, a prototipo del «cinema moderno» per eccellenza («S'il est un cinéma moderne, le voilà!»)[1], ciò non intacca naturalmente in benché

[1] Cfr. il fervore delle lettere rosselliniane di Jacques Rivette e André Bazin: di RIVETTE, la *Lettre sur Rossellini* dell'aprile 1955, già citata in precedenza, decisiva per tutto l'ulteriore orientamento della critica francese (così DE BAECQUE, *Les Cahiers du Cinéma*, cit., I, pp. 236 sgg.); di BAZIN, la lettera a Guido Aristarco *Difesa di Rossellini*, «Cinema nuovo», IV, 1955, n. 65, pp. 147-9 (rist. in *Antologia di "Cinema nuovo" (1952-1958). Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 685-9); e inoltre A. SARRIS, *Rossellini Rediscovered*, «Film Culture», n. 32, 1964, pp. 60-2. Da biografie critiche di riferimento, che terrò qui presenti, fanno P. BRUNETTE, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987, e G. RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, Utet, Torino 1989. Pessima a ogni riguardo, benché quotata, quella di T. GALLAGHER, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, Da Capo Press, New York 1998.

minima misura la verità dei fatti, sebbene li distorca al punto da provocare risultati criticamente devastanti.

Per farsi un'idea chiara del contrasto tra fatti e giudizi critici, si veda l'atteggiamento tenuto dalla critica italiana in occasione della ricorrenza, nel 1987, del decennale della scomparsa del regista. Come c'era più di un motivo per attendersi e come puntualmente accade, ecco che, prendendo spunto dalle celebrazioni, il caso Rossellini viene riaperto una volta ancora e rinfocolato con virulenza. Mentre appaiono a stampa due volumi illustrativi dell'attività del regista, una raccolta di suoi scritti e interviste e una «bibliografia internazionale» dal titolo *Rossellinianа*[2], scendono in campo da ogni lato i suoi sostenitori; si scatenano – talora sconsideratamente – gli entusiasmi della cosiddetta "nuova critica"; certa stampa non perde occasione per dichiarare che i film giovanili (fascisti) del regista sono "capolavori" alla stessa stregua di *Roma città aperta* o di *Paisà*; in generale la più gran parte della pubblicistica si viene improvvisamente e solidarmente trasformando in pura e semplice apologetica, restia a stabilire qualsiasi scansione o differenziazione interna al mondo del personaggio celebrato: a esempio, tra le due prime fasi del suo lavoro di regista, bellica e postbellica, e tra quest'ultima – resa celebre dai capolavori – e la sua "seconda maniera", la cui usurpata celebrità si deve invece soprattutto alla mitizzazione di *Viaggio in Italia* compiuta da parte della critica francese. E in prosieguo, nei testi recenti, questa mitizzazione si consolida.

Diviene così sempre più un tratto comune della storiografia che essa insista a lungo, senza più remore, sul paradigma della "continuità" di Rossellini da un capo all'altro del suo sviluppo. Il neorealismo – la sua personale fase neorealistica come il neo-

[2] R. ROSSELLINI, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987; *Rosselliniana. Bibliografia internazionale*, a cura di A. Aprà, Di Giacomo, Roma 1987.

realismo in generale – non rappresenterebbe che limitatamente una rottura. Quando si esamina da vicino un film come *Roma città aperta*, sostiene l'americano Brunette, «ciò che più sorprende è la straordinaria somiglianza con il cinema precedente»; e Rondolino ricollega altrettanto all'indietro la genesi del neorealismo ai moduli del documentarismo di guerra praticato dal comandante Francesco De Robertis (*Uomini sul fondo*, *Alfa Tau*, scenario e supervisione della *Nave bianca* di Rossellini): «Il 'realismo' di De Robertis – scrive – fu certamente alla base del 'realismo' rosselliniano, ed anche i modi e le forme dello stile ebbero la loro influenza». Ma è davvero questo genere di 'realismo' (spurio, molto prossimo alla propaganda fascista) lo stile che si ritrova nel neorealismo, che ne forma il nerbo e la sostanza rivoluzionaria? Sono davvero *La nave bianca* (1941) o *Un pilota ritorna* (1942) o *L'uomo dalla croce* (1943) – primi film di Rossellini – 'realistici' nello stesso senso di *Roma città aperta* o di *Paisà*? Certamente no; tanto più che lo stesso Rondolino chiarisce in modo convincente, con la solita dovizia di particolari, come quei film siano tutti di dubbia o non esclusiva paternità rosselliniana.

Ciò per quanto riguarda la continuità all'indietro. Ma esisterebbe anche, in secondo luogo, una continuità in avanti. Sulla falsariga della critica francese, i biografi americani più recenti la rintracciano e la commentano *expressis verbis* trattando di *Viaggio in Italia*; Rondolino opera, da parte sua, una sorta di generalizzazione della categoria di neorealismo, fino a trasformarla in qualcosa di universalmente esplicativo, di valido anche per il secondo Rossellini, poiché non ne definirebbe altro che il «metodo di lavoro». Egli spiega:

> Se di neorealismo occorre parlare a proposito della sua opera [...], se ne dovrebbe circoscrivere il significato, o all'opposto se ne dovrebbero dilatare i confini. Nel senso che il neorealismo rosselliniano è prima di ogni altra cosa il suo modo unico e irripetibile di fare cinema; ma questo presunto neorealismo – o meglio questa totale immersione nel reale – non può essere limitato dai contenuti apparenti o espliciti dei suoi film, ma esteso al suo metodo di lavoro. Sicché, se neorealismo possono essere considerati *Roma città aperta* e *Paisà*, neorealistici furono anche i suoi film precedenti, come lo furono i seguenti, compresi *Francesco giullare di Dio*, i film con Ingrid Bergman, *India* e tutta la sua opera televisiva.

Con il che la categoria perde ogni senso. Lo comprende già assai bene Brunette, quando dichiara che la pretesa dei critici che difendono il secondo Rossellini sostenendo che egli «è ancora altrettanto realista di sempre» serve solo a «diluire ulteriormente il già quasi inutile termine di realismo».

Ne deriva per altro come conseguenza una ipervalutazione, una celebrazione assolutamente fuori luogo del secondo Rossellini. Con riguardo ai film posteriori a *Paisà*, da *Germania anno zero* alla «trilogia della solitudine» (*Stromboli, terra di Dio*, 1949; *Europa '51*, 1951-52; *Viaggio in Italia*, 1953), la critica parla sempre soltanto di «sviluppo», di «ampliamento», di «approfondimento spirituale», come se la strada percorsa da Rossellini fosse costantemente in ascesa (e non segnata invece da cadute anche paurose): un approfondimento che culminerebbe appunto con *Viaggio in Italia*, «da alcuni considerato – scrive ancora Rondolino, approvando – il capolavoro del regista, il prototipo del "cinema moderno"». (Analoga la lettura che, facendo leva su Rivette, ne dà contemporaneamente in Francia Alain Bergala.) Ma anche i suoi film successivi, fino al *Messia* (1975) incluso, sarebbero – con poche eccezioni – o delle «sperimentazioni linguistiche» molto originali o addirittura delle riuscite al limite del capolavoro. L'assunto della "continuità" viene fatta valere qui da Rondolino in forma estrema, paradossale; persino *Il Messia* sarebbe, grazie alla sua «linea narrativa elementare», «una riconferma della grande lezione del primo neorealismo, lungo quella strada che aveva portato Rossellini a *Francesco giullare di Dio*, a *India*, a certe pagine degli *Atti degli Apostoli*».

Tale orientamento critico a me sembra sbagliato in tronco e bisognevole al più presto di una energica correzione di tiro. Cercherò di spiegare molto in breve perché, lasciando senz'altro da parte tutto quanto concerne gli aspetti tecnico-filologici della questione (pure niente affatto trascurabili) e venendo al solo punto che qui interessa e mi è possibile discutere: quello relativo alla posizione storica occupata dal regista nel contesto del cinema italiano degli anni '60. Se il Rossellini "seconda maniera"

costituisce un caso, è perché l'evoluzione della sua arte – o, meglio, la sua parabola involutiva – pone problemi di non scarso peso e non facile scioglimento. Cominciamo con il ricapitolare in sintesi le tappe di questa parabola. Abbiamo già visto sopra che il neorealismo di Rossellini non nasce a caso, come un fenomeno estemporaneo; che esso trae invece le sue origini e radici da molto lontano, da quel clima di opposizione al conformismo del regime, venutosi a maturare sotterraneamente in Italia (ancorché non sempre in forma consapevole) negli anni immediatamente precedenti al conflitto e durante il conflitto stesso; e che la vera grandezza dei capolavori realizzati dal Rossellini neorealista consiste nella loro capacità di ritrarre, stratificandoli su piani diversi, l'insieme dei motivi ideali e reali che animano la società italiana durante la lotta antifascista.

Qui Rossellini opera da maestro. Le difficoltà per il regista cominciano subito dopo. Egli rivendica bensì con qualche ragione, nel 1952, l'ininterrotta coerenza della sua attività creativa, «in quanto – così gli pare e dice – dai miei documentari ai primi film di guerra, a quelli del dopoguerra, a quelli di oggi, v'è una sola, unica linea, pur attraverso differenti ricerche»; e motiva poi questo assunto con l'argomento dell'esigenza interna di un trapasso dalla presunta "coralità" del realismo («Il film realistico, in sé, è corale») al dramma singolo, al 'personaggio':

> È indubbio che ho cominciato puntando, anzitutto, sulla coralità. Era la guerra stessa che mi vi spingeva: la guerra è corale in sé. Se dalla coralità, poi, sono passato alla scoperta del personaggio, ad uno studio più approfondito del protagonista, come è il caso del bimbo di *Germania anno zero* o della profuga di *Stromboli*, questo rientra nella naturale evoluzione della mia attività di regista[3].

Fino a che si prende in esame soltanto il lato soggettivo della creazione artistica, le scelte di campo che il regista opera di volta in volta, ciò appare – ripeto – relativamente giustificato; dal lato oggettivo, tuttavia, ci si presenta un quadro meno armonico. Anzi, la pretesa continuità di linea, la vantata coerenza nelle

[3] ROSSELLINI, *Il mio metodo*, cit., pp. 87-9.

scelte, nello stile ecc., entrano in conflitto con le trasformazioni della realtà sociale esterna, ripercuotendosi negativamente – anche se inconsapevolmente – sullo stesso atteggiamento creativo del regista, sulle sue capacità di rappresentazione del mondo e dei personaggi. Il disagio che si dipinge sul volto della Karin di *Stromboli*, non appena sbarca sull'isola dai costumi ancora 'semplici', primitivi, e che esplode poi nel corso del film sotto forma di conflitto tra comportamenti morali diversi ('modestia' della subalternità di classe contro 'immodestia' della classe socialmente più elevata), è il medesimo che proprio allora viene manifestandosi nel suo autore. Non stupisce che Rossellini giudichi *Stromboli* un film per lui «molto importante»; lì egli si trova infatti per la prima volta a un bivio, da lì in poi egli imbocca la strada del film psicologico, caratteristico di tutte le esperienze della sua "seconda maniera", *Viaggio in Italia* incluso. Ma è questo un innalzamento? è proprio vero che dallo «studio più approfondito» dei protagonisti nascano anche personaggi più profondi, più riusciti? Io non lo credo affatto. A rendere profondi i personaggi di *Paisà* è non la loro psicologia, bensì la pregnanza sociale del modo in cui il loro essere esprime la spiritualità ideale e la rivolta di un popolo. Di per sé la psicologia non aggiunge nulla.

Quando poi, dopo il fallimento di queste esperienze 'psicologiche' (sbagliate, perché rappresentano il corollario di una impostazione sbagliata), con *Il generale Della Rovere* (1959) e con *Era notte a Roma* (1960) Rossellini compie il tentativo di tornare ancora una volta al clima, alle forme, ai moduli stilistici dei suoi capolavori, le cose non stanno più – né in lui né fuori di lui – come un quindicennio prima. Dal rapido confronto testuale tra le vecchie e le nuove opere risulta chiaramente come la vicinanza dei temi e dello spirito non garantisca affatto la stessa pregnanza di rappresentazione artistica; il regista torna al clima a lui congeniale della Resistenza senza più l'impeto e l'impegno che lo guidavano un tempo, quasi che la solidità della sua visione del mondo si fosse nel frattempo incrinata e non restasse più della foga precedente che un'eco smorta, pallida, illanguidita. Ora avviene proprio il contrario che in precedenza. Non solo manca nei suoi nuovi film resistenziali qualunque stratificazione di pia-

ni, ma va perduto anche l'empito corale-collettivo che sorreggeva prima tanto mirabilmente la rappresentazione della discesa in campo del popolo. Mentre il peso del personaggio ridiviene prevalente (nel senso di una psicologia spiritualistica), Rossellini perde il contatto con la pluralità e la mobilità delle contingenze circostanti; le esperienze singole non hanno più un vero punto di riferimento, una collocazione, nell'arco della esperienza storica in generale. L'attività reale dei partigiani, l'intervento decisivo delle popolazioni, la guerra armata delle bande, le sortite insurrezionali sono tutti aspetti presenti ma ormai diluiti e sfibrati della Resistenza di Rossellini, che vede così refluire in secondo piano il suo nocciolo essenziale.

In questo modo cambiano radicalmente spirito e significato del clima del dopoguerra. Al posto di un orientamento storico chiaro e definito, pur nella sua varietà di piani (anzi, chiaro e definito proprio grazie a questa varietà), la Resistenza assume la fisionomia di un moto indistinto, confuso, inconsapevole. Ciò si vede bene nella figura equivoca e truffaldina del generale Della Rovere, che soltanto circostanze casuali elevano al grado di eroe; ma si vede ancora meglio, mi pare, nel meccanismo che mette in moto la collaborazione antifascista di *Era notte a Roma*. Le grandi idealità che animavano Pina, la popolana di *Roma città aperta*, sono nella popolana di questo film completamente spente. Da un lato scompare ogni confronto tra popolo e intellettuali, tra adesione istintiva e adesione mediata, consapevole, ideologicamente matura, alla lotta di liberazione in corso; dall'altro anche il momento dell'adesione popolare istintiva è abbassato, non meno che nel *Generale Della Rovere*, a un che di casuale, di subito: la preoccupazione costante che domina i personaggi principali è quella di conservare il maggior grado possibile di estraneità agli avvenimenti.

La rinuncia a una compiuta articolazione della struttura delle opere in conformità alle modifiche frattanto intervenute nella struttura della società italiana rispetto al periodo dell'immediato dopoguerra, la semplificazione unilaterale del quadro delle forze storiche operanti, l'abbandono – entro questo quadro storicamente restrittivo – della vitalità dei grandi ideali democratici, l'attenuarsi del calore della narrazione e, in prosieguo, la stessa

sfiducia espressa dal regista nei confronti sia della sua professione che del cinema come mezzo (si leggano uscite come queste: «La televisione più del cinema mi sembra in grado di contribuire alla formazione di veri orientamenti», «Per questo mi voglio ritirare dalla professione», «Il cinema non lo rimpiango», ecc.)[4], – ecco tutta una serie di fattori che testimoniano, a mio parere, delle gravi incertezze e della crisi del Rossellini "seconda maniera". La stessa falsa strada imboccata con *Stromboli*, che lo conduce poi a *Viaggio in Italia*, sino all'estremo dei posteriori, disastrosi fallimenti, non è se non un momento del più vasto complesso problematico qui schizzato e non può dunque venir discussa, compresa a fondo e valutata – checché di solito si sostenga in contrario – al di fuori di esso.

Quanto all'attività televisiva, essa resta circoscritta entro l'ambito del suo intento confessatamente didattico (che Rossellini preferisce chiamare «didascalico»). Di essa in generale, o dei suoi prodotti singoli, intesi come esperienze d'arte, non mette neanche conto di parlare, fatta eccezione solo forse per *La presa del potere di Luigi XIV* (1966); ma anche qui la storia non ne esce bene. Anche qui, cioè, ha la meglio e prende il sopravvento sull'impianto storico quella tendenza alla «soggettivizzazione», «moralizzazione» e «modernizzazione decorativa della storia», piena di aneddoti pittoreschi, che Lukács critica a giusta ragione nel romanzo pseudostorico dei romantici francesi dell'Ottocento (Alfred de Vigny, Victor Hugo ecc.)[5]. In particolare, contro il Luigi XIV rosselliniano verrebbe voglia di dirigere le stesse critiche, durissime, rivolte da Balzac a quello del Sue di *Jean Cavalier*, troppo corrivo imitatore di Walter Scott: un sovrano che mangia e beve, senza grandi passioni, preoccupato solo del suo vivere quotidiano. Dove l'errore artistico preminente sta, per Balzac, nella confusione tra dettagli irrilevanti e figura storica:

Il talento deve essere gentiluomo, e gli ingegni qualificati non deb-

[4] Cfr. R. ROSSELLINI, *Conversazione sulla cultura e sul cinema*, «Filmcritica», XIV, 1963, n. 131, pp. 131-4; S. TRASATTI, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma 1978, pp. 138, 159.

[5] LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 90 sgg. (trad., pp. 89 sgg.).

bono commettere simili errori. Questo dipende, per altro, dalla propensione che hanno gli imitatori di Scott a fare della *cronistoria* con poca spesa, essi trovano un dettaglio, se ne impadroniscono e lo ficcano nei loro libri: generalizzando così delle particolarità in luogo di particolarizzare delle generalità, principio essenziale di Walter Scott[6].

2. *Lo spirito fantastico di Fellini e la coscienza storica di Visconti.*

Chi si accinga a un riscontro critico anche sommario della storia del cinema italiano dopo la fine del neorealismo si rende subito conto che ben poche sono le opere realmente valide dal punto di vista qualitativo e in grado, come tali, di sostenere un discorso di natura estetica; ben pochi i registi in possesso di un autentico patrimonio artistico personale. Esauritasi la vena del filone De Sica-Zavattini, entrato in crisi Rossellini, tramontate le speranze di un rapido e fecondo ricambio generazionale, dei grandi autori del dopoguerra fedeli a un loro stile non restano più – insieme all'Antonioni discusso nel paragrafo seguente – che Federico Fellini e Luchino Visconti: indubbie personalità di punta, comunque le si giudichi, del cinema italiano coevo alle *nouvelles vagues*.

Con loro assume per la prima volta forma definita anche da noi la questione del contrasto tra realismo e avanguardia, romanzo e antiromanzo. Già all'inizio degli anni '60 tale questione si delinea con relativa chiarezza[7]. Da un lato sta l'inclinazione di Visconti per la narrativa distesa, a tutto tondo, del romanzo; dall'altro l'antiromanzo felliniano, descrittivo, particolaristico, guidato dalla poetica del frammento. Più in generale potrebbe dirsi che Fellini e Visconti si corrispondono polarmente. Fin dal 1954, quando a Venezia escono insieme *La strada* e *Senso*, le loro opere denunciano con chiarezza, per l'impostazione

[6] BALZAC, *Écrits sur le roman*, éd. par S. Vachon, Le Livre de poche, Paris 2000, p. 183.

[7] La illustra compiutamente G. ARISTARCO, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Il Saggiatore, Milano 1961.

che ricevono e la tendenza che indicano, l'appartenenza a due culture non solo differenti, ma opposte e inconciliabili: come del resto viene a confermare il raffronto tra le coppie parallele dei film da loro successivamente realizzati, cioè nel 1960 *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli*, nel 1963 *Otto e mezzo* e *Il Gattopardo*, nel 1965 *Giulietta degli spiriti* e *Vaghe stelle dell'Orsa...*, nel 1969 *Fellini-Satyricon* e *La caduta degli dèi*, nel 1973 *Amarcord* e *Ludwig*. Questo raffronto, che qui non posso che additare, senza scandagliarne le caratteristiche in profondo, risulta particolarmente illuminante in ordine alle conseguenze formali.

Non c'è dubbio, intanto, che sia Fellini sia Visconti si ricollegano a precise concezioni della cultura europea del Novecento, sebbene permanga sempre tra i due una differenza – incolmabile – di livello spirituale e culturale, e sembri persino difficile per Fellini parlare di cultura in senso proprio. Colpisce subito la disinvoltura con cui quest'ultimo ostenta a ogni occasione, non senza compiacimento, le sue proprie manchevolezze in campo culturale, l'assenza di letture anche di autori celebri, compresi quelli (Joyce, Proust, Kierkegaard)[8] ai quali la critica fa per lui più spesso riferimento. D'altronde egli inizia, è vero, con semplici quanto efficaci elzeviri in forma di scandagli di costume sulla vita di provincia (*Lo sceicco bianco*, 1952; *I vitelloni*, 1953); ma, a partire dalla *Strada*, la sua evoluzione va sempre più nel senso di un deciso distacco dalla immediatezza della critica di costume (e dallo stesso neorealismo come tendenza), per ritrovare al di là di essa una dimensione umana e individuale insieme più profonda e più astratta, più 'metafisica'; di qui la nascita di figure mitiche o primigenie, abitate da misteriose 'presenze', come quelle di Gelsomina (*La strada*), di Augusto (*Il bidone*, 1955), della prostituta Cabiria (*Le notti di Cabiria*, 1956); di qui soprattutto il viaggio *à rebours* verso la propria infanzia, che, iniziato nei molti tratti autobiografici della *Dolce vita*, culmina già in modo clamoroso con *Otto e mezzo* e *Amarcord*. (Ma

[8] Cfr. *Fellini. Raccontando di me*, conversazioni con C. Costantini, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 76. I cenni di letture che in queste conversazioni egli fa più avanti (p. 108), e che portano, tra altri nomi, su Goethe, Dostoevskij, Hoffmann, Kafka, Thomas Mann, non varcano l'ambito della più assoluta genericità.

si osservi come Fellini faccia dire ancora al Salvini protagonista del suo canto del cigno, *La voce della luna*: "Mi piace quasi più ricordare che vivere. Del resto, poi, che differenza c'è?".) Il più significativo punto mediano di connessione tra film di costume e ripiegamento spiritualistico lo rappresenta *La dolce vita*. Dopo la creazione di Gelsomina, Fellini resta come prigioniero del fascino che emana dal primitivismo di questo personaggio (esasperato dall'interpretazione di Giulietta Masina).

> C'è tutta una parte di incantesimi, magie, visioni, trasparenze, la cui chiave è Giulietta. Mi prende per mano – confessa egli stesso in una intervista rilasciata alla vigilia dell'uscita della *Dolce vita* – e mi porta in zone dove da solo non sarei mai arrivato. Un mondo fantastico, prodotto da una carica visionaria che io mi sforzo generalmente di attenuare...[9].

Soltanto per un lato la raffigurazione del quadro della "dolce vita" romana segna un suo ritorno alla critica di costume. In realtà ciò che di quel quadro affascina Fellini è la vita ridotta a istinto sfrenato, a imbestiamento, con tutte le conseguenze che ne derivano. Il caos dei modi del suo dispiegarsi nel film, l'incrocio disordinato dei personaggi, la babele delle nazionalità e dei linguaggi, la retrocessione o l'annullamento dei sentimenti, il senso generale di solitudine attestano quale profonda suggestione esercitano sul regista gli 'incantesimi' del lato riposto della vita dell'umanità: e non solo della vita di quella classe che qui ne costituisce il bersaglio primario, l'aristocrazia borghese, ma anche della vita del popolo (si veda la sequenza del miracolo): in entrambi i casi a suggestionare il regista è l'isterismo collettivo, cioè appunto l'istinto animalesco dell'uomo allo stadio del suo massimo degrado. Qui come altrove, in precedenza e in seguito, le mostruosità più ripugnanti non hanno per lui confini di sorta, né morali né tanto meno sociali. Il popolo, nell'immagine che egli ne ha e ne dà, non è meglio, non è umanamente meno corrotto

[9] Cito da *"La dolce vita" di Federico Fellini*, a cura di T. Kezich, Cappelli, Bologna 1959, p. 125. Questa *hantise* verrà a concretizzazione – ma in modo del tutto fallimentare – con *Giulietta degli spiriti*.

della aristocrazia della "dolce vita"; è piuttosto la massa cieca, selvaggia, caotica, irrazionale, così ben dipinta nelle *Notti di Cabiria* dalla sequenza della processione dei pellegrini che strisciano lamentosamente, biascicando giaculatorie, lungo la salita del santuario del Divino Amore (si veda in specie la figura dello zoppo sudaticcio, preso da malore, mentre intorno a lui crescono le invocazioni: "Grazia, Madonna! Grazia, Madonna!"). Un popolo, quello di Fellini, trattato del tutto alla stregua di una plebe spregevole: come accadeva un tempo nei romanzi di Conrad Ferdinand Meyer o nella *Salammbô* di Flaubert, ma senza le loro stesse giustificazioni storiche.

Non siamo più qui certo solo alla critica di costume. Il mondo che ora ci sta davanti, e davanti al quale Fellini assume l'atteggiamento di chi si prostra nell'ascolto del 'mistero', è, preso come insieme, un mondo della disgregatezza. Mai le parti vi appaiono come parti di un tutto; mai viene dato corpo ai suoi elementi in contrasto, mai sono create tra essi opposizioni dialettiche. L'autore stesso insiste piuttosto sul concetto dell'affresco bidimensionale, composto da tanti particolari slegati, senza prospettiva e senza profondità. Per questo, a evocarne la disgregatezza, la disseminazione dei particolari, egli chiama in ausilio lo stile disgregato dell'antiromanzo, schierandosi per un orientamento ispirato ai princìpi del modernismo avanguardistico; così come del resto i procedimenti stilistici dell'avanguardia dominano nel modo più esplicito e diretto, fino all'ostentazione, tutta la trafila dei suoi ambiziosissimi esperimenti filmici ulteriori.

Mi limiterò qui a un caso solo, per altro rivelatore. Che il problema su cui si impernia *Otto e mezzo*, cioè a dire quello del dilemma circa la possibilità della creazione artistica per un autore umanamente in crisi, sia un nodo nevralgico della problematica sollevata dall'avanguardia, non ha certo bisogno di molti commenti. Già al primo sguardo sembrerebbe incongruo e semplicistico discutere delle ragioni della sua forma senza un preliminare riferimento al clima ideologico e agli schemi narrativi quali si offrono nell'opera di uno dei pochi grandi romanzieri moderni che Fellini ammette di conoscere, Thomas Mann: ossia in parte, per quanto concerne il rapporto arte-vita, senza un riferimento a *Tonio Kröger* e a *Morte a Venezia* (ma vengono in men-

te anche modelli diversissimi, come il Camus del racconto *Giona o l'artista al lavoro*); in parte, e soprattutto, per quanto riguarda la sua stessa concezione strutturale di fondo, senza un riferimento a *La montagna incantata*. Molteplici le corrispondenze, sia ambientali che ideologiche. Al sanatorio del romanzo di Mann corrispondono in Fellini, dal punto di vista dell'ambientazione, la vita sfatta delle terme, il tempo irreale che la domina, la spettralità delle sue figure; alle discussioni ideologiche manniane tra il demagogo Naphta e l'umanista Settembrini, quelle felliniane tra il regista Guido Anselmi e il suo critico: un oppositore, quest'ultimo, di ogni forma di decadentismo e del rispecchiamento della decadenza e della crisi nell'arte.

Altra è però la «tragedia dell'arte moderna» nella accezione di Mann, altra la tragedia (la crisi), così personale e modesta, di Fellini. Nei suoi personaggi non si ha nulla di nemmeno lontanamente paragonabile alle macerazioni spirituali, ai garbugli problematici portati in essere da Mann e, con lui, da tanta parte dell'avanguardia colta mitteleuropea (Musil, Broch). Se le discussioni tra Naphta e Settembrini risultano nella *Montagna incantata* di una complessità ideologica così elevata da coinvolgere la posizione dell'artista nella cultura moderna in generale e da motivare un giudizio umanistico sul 'demonismo' della nostra epoca e sulle sue ragioni, in *Otto e mezzo* le discussioni tra Anselmi e il suo critico, già in se stesse di un provincialismo desolante, evitano con accuratezza ogni tasto che non sia quello genericamente sociologico del 'disordine' ("Non è il caso di aggiungere al disordine altro disordine", dice il critico ad Anselmi), e possono così con più agio rovesciare le carte in tavola rispetto a Mann, facendo passare la demagogia tutta quanta dalla parte del critico e salvando invece la posizione umana (non certo umanistica) del regista.

Ligio alle sue premesse irrazionalistiche e d'altronde cosciente, forse, della debolezza di questo pur necessario retroterra ideologico del suo cinema, Fellini vi sopperisce o cerca di sopperirvi con un geniale estro da illusionista, con uno spirito fantastico che si fonda essenzialmente su straordinarie doti liricoevocative, capaci di accensioni improvvise quanto trascinanti, di intuizioni artistiche vitali: evocati sono così di continuo nei suoi

film, per dare forma all'inconsistenza strutturale dei personaggi, immagini, stati d'animo, sensazioni precoscienti (l'infanzia di *Amarcord*), la cui unità si raccoglie a disegnare quel genere di affresco già schizzato precedentemente nella *Dolce vita*: un affresco gigantesco, per quanto debole, del caos e del disordine del nostro tempo.

È in questa sua radice irrazionalistica – altrettanto lontana dal realismo quanto dall'intellettualismo decadente, ma consapevole, di registi come Antonioni o come Bergman – che risiedono i grandi pregi di originalità e insieme le organiche debolezze dell'arte di Fellini. Arte la cui vena va per altro vieppiù indebolendosi. Al tardo Fellini resta di fatto ormai ben poco da dire. *Mutatis mutandis*, subentra anche in lui, come in Bergman, una sorta di manierismo. La genialità inventiva si conserva, ma scadendo al rango di ripetizione; il gusto dell'estravaganza, le forzature volute gli prendono la mano. Quanto più la fantasia sembra inventare, in una girandola di trovate senza fine, sempre alle soglie dell'arbitrio o del tuffo nella memoria, tanto più l'atmosfera posticcia che si genera sa di stantio.

Del tutto diversa, anzi opposta, ripeto, la posizione umana e artistica di Visconti, la sua coscienza storica, sebbene anche Visconti, come Fellini, si venga consapevolmente distaccando dall'apprendistato neorealistico. Perché Visconti può a ragione considerare *La terra trema* come l'esperienza conclusiva del neorealismo[10], l'esperienza dopo la quale il neorealismo esaurisce la sua forza e la sua funzione? La risposta a questo interrogativo va cercata nelle sue stesse opere posteriori, e in particolare in *Senso* e in *Rocco*: nella struttura drammatica di queste opere, nel loro contenuto e nella loro forma: nel fatto, cioè, che esse assorbono e coinvolgono in sé – ciascuna a suo modo, con proprie caratteristiche specifiche – certi mutamenti intervenuti

[10] Cfr. tante sue dichiarazioni degli anni '50, tra cui quelle del 1957, all'altezza e a proposito di *Le notti bianche* (*I confini valicabili*, a cura di C. Mangini, «Cinema nuovo», VI, 1957, n. 114-115, p. 143), e, molto più tardi, l'intervista rilasciata il 21 gennaio 1976 a G.L. Rondi, *Il cinema dei maestri. 58 grandi registi e un'attrice si raccontano*, Rusconi, Milano 1980, p. 39: «Se il neorealismo è nato con *Ossessione*, è con *La terra trema* che si conclude [...]. *La terra trema* chiude un ciclo».

nella cultura del dopoguerra, allargano le vie della cultura in un'altra direzione, la arricchiscono ulteriormente di significati, oltrepassano i segni della documentazione e della cronaca per innalzarsi fino alla storia.

È l'evoluzione che Guido Aristarco interpreta e difende con la formula del trapasso dal neorealismo al realismo[11]. Per la prima volta in *Senso* Visconti sposta il tiro della sua analisi dal basso verso l'alto del mondo sociale: dagli uomini del popolo che prendono progressivamente coscienza del loro stato (il giovane 'Ntoni della *Terra trema*, la Maddalena di *Bellissima*) a una aristocrazia, ultima erede delle tradizioni conservatrici dell'età del Risorgimento, che quella coscienza sente venir meno: illuminanti, in merito, i contatti da lui allora appena avuti a teatro con i personaggi della *Locandiera* di Goldoni e delle *Tre sorelle* di Čechov, opere entrambe messe in scena nel 1952. Come le tre sorelle del drammaturgo russo, i protagonisti del film avvertono la crisi che germina entro la società, che grava sul loro mondo e che li opprime; la loro stanchezza interna è la stanchezza di tutta una classe. Da sapiente realista critico e in immagini di straordinaria pregnanza visiva (servendosi, tra l'altro, di suggestioni dell'impressionismo pittorico italiano dell'Ottocento), Visconti offre un quadro compiuto di questa decadenza, non senza legare il tramonto del passato con la prospettiva di un nuovo mondo in formazione: quel mondo nuovo che si va formando, appunto, dalla dissoluzione del vecchio, e verso cui il regista ideologicamente tende. «*Senso* – il realismo di *Senso* – è forse più avanzato rispetto alla *Terra trema*», commenta riassuntivamente Aristarco[12]: si può dire che con esso «nasce davvero, e nell'accezione di un Tolstoj o di un Nievo, il grande film storico, il romanzo cinematografico».

Romanzo contro antiromanzo, realismo critico contro avan-

[11] Cfr. la campagna da lui avviata su «Cinema nuovo» nel 1955, la sezione 8 («Dal neorealismo al realismo») dell'*Antologia di "Cinema nuovo"*, cit., pp. 859 sgg., e i saggi raccolti nel suo pure già citato volume del 1986 *Su Visconti*.

[12] G. ARISTARCO, recensione a *Senso*, «Cinema nuovo», IV, 1955, n. 52, p. 113 (rist. in *Antologia di "Cinema nuovo"*, cit., p. 878).

guardia. Il realismo critico di Visconti discende direttamente dalla profondità della sua coscienza storica, ferma, continua e rettilinea (salvo sporadici sbandamenti), pur nella mobilità degli esperimenti formali. Quando escono *Senso* e *Rocco*, la società italiana si è già modificata in profondo rispetto agli anni della Resistenza e del neorealismo. L'afflato ideale immediatamente unitario della Resistenza è tramontato; la continuità di una certa tradizione di cultura si è spezzata per sempre. Sul piano narrativo ciò comporta che la tenace compattezza del nucleo familiare posta al centro, come problema, della *Terra trema* si trova ormai, fin dall'inizio, in dissoluzione, perché non corrisponde più al livello delle contraddizioni sociali scoppiate con estrema forza nella vita del paese e le individualità singole di quel nucleo, molto più spiccate, stanno fra loro in opposizione. L'illusoria speranza di Rocco nella sopravvivenza della unità familiare primitiva è destinata a restare, appunto, solo una illusione.

Tale mutamento di direzione e di spessore nei contrasti di classe della vita italiana richiede a Visconti, in quanto artista, anche nuovi criteri di rappresentazione. La sua grande intuizione drammatica consiste nell'aver saputo fissare artisticamente, senza infingimenti o falsi pudori, questo decisivo punto di svolta. Sorge così, rispetto a *La terra trema*, un nuovo linguaggio, un nuovo stile; al ritmo lento e solenne di quel film corale si sostituisce una forma espressiva caratterizzata dalla concentrazione e tensione spinta fino all'estremo della materia drammatica, che determinano – nella forma – un ritmo opposto: quanto di aspro, di stridente, di violento offre appunto il linguaggio di *Senso* e di *Rocco*. Anche le accentuate forzature, la dilatazione del significato dei personaggi, gli elementi tragico-melodrammatici che ne costellano le sequenze chiave sono da leggersi in questa luce. Tutto il dolore per la lacerazione del tessuto corale sociale – ancora così fortemente centralizzato nella *Terra trema* – esplode in un urlo inumano, bestiale: nell'urlo della contessa Serpieri di fronte al tradimento di Franz, in quello di Nadia, violentata e poi uccisa da Simone, in quello di Rocco, prostrato vicino al fratello piangente. «Esasperazione dei conflitti? Ma questo – si giustifica Visconti – è il com-

pito dell'arte. L'essenziale è che i conflitti siano reali»[13]. Il rispecchiamento della realtà storica di conflitti esasperati, senza speranza, può e deve poggiare solo sulla esasperazione della forma. Vero manniano è, in questo senso, Visconti, non Fellini; il suo realismo critico – analogo se pur per molti versi discordante da quello di Mann – sta per l'appunto lì, nell'ideazione e nell'elaborazione di una forma del rispecchiamento adeguata a un determinato contenuto storico.

Insisto volutamente su questo punto, per via della falsa strada presa allora e in seguito dalla critica viscontiana[14]. Gli equivoci del momento, non che risolversi, si sono venuti con il tempo gonfiando e aggravando. Sta certo nell'essenza della ricerca storica che il definirsi della giusta prospettiva verso un autore o un problema richieda un qualche scarto critico, una presa di distanza, una decantazione. Non sempre tuttavia la decantazione lavora a vantaggio dell'approfondimento. Si danno anche circostanze che, per motivi storici specifici, per ragioni di congiuntura, incidono sfavorevolmente. Come possa avvenire che il distanziamento nel tempo provochi non una chiarificazione, ma piuttosto una alterazione e deformazione del giudizio critico, lo testimonia bene il caso della critica viscontiana: le cui più gravi inadempienze, le cui più gravi *impasses*, derivano dalla sempre più decisa tendenza allo smussamento delle asperità caratteristiche dell'arte di Visconti, al livellamento formalistico delle invenzioni (geniali quanto rivoluzionarie) del suo linguaggio e del suo stile. Nel 1986, tirando le somme di un lungo e pionieristico la-

[13] L. VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia*, «Vie nuove», XV, 1960, n. 42 (rist. in *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari/N. Lodato, Pavia 1976, p. 50; e in append. ad ARISTARCO, *Su Visconti*, cit., p. 143).

[14] Bibliograficamente fondamentale, sul periodo fino ai primi anni '80, la rassegna ragionata di studi a opera di E. MANCINI, *Luchino Visconti: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston 1986; dei repertori italiani segnalo la «Bibliografia critica generale» in appendice a *Leggere Visconti*, cit., pp. 185-207, e l'aggiornamento di A. MONTESI, *"biblio"Visconti*, vol. 1, Scuola Nazionale di Cinema/Fondazione Istituto Gramsci, Roma 2001. Nel testo riprendo considerazioni di un mio articolo (*Dietro la consacrazione*, «Cinema nuovo», XLV, 1996, n. 360, pp. 28-31), inteso a schizzare, molto sinteticamente, i lineamenti della critica viscontiana dagli anni '80 in avanti.

voro di scavo sul regista, Aristarco bollava con asprezza molte delle contraddittorie giravolte compiute dalla critica viscontiana in Italia, facilmente incline alle dimenticanze, alla rimozione, ai salti della quaglia: a sostenere poi ciò che aveva negato prima, e viceversa, o, peggio, a cancellare e oscurare, stipandole in unico calderone, tutte le differenze. E concludeva: «Visconti costituisce davvero un caso paradigmatico dell'involuzione di parecchi intellettuali italiani che, rispetto a una partenza anticonformistica, hanno poi dimostrato man mano stanchezza nella lotta fra progresso e reazione»; che hanno rinunciato a procedere selettivamente, a discriminare valore da valore, identificando sempre più Visconti, tutto Visconti, con i suoi personaggi negativi, decadenti, e così smarrendone lo spessore. «In un siffatto abisso non c'è posto per una critica dialetticamente intesa: è il trionfo della decadenza e di un decadentismo intrisi di poesia»[15].

Può ben darsi che la fase conclusiva della carriera di Visconti presti effettivamente il fianco a interpretazioni così distorte. Già *Il Gattopardo*, dove, sulla falsariga dell'omonimo romanzo di Tomasi di Lampedusa, egli si riallaccia al tema della decadenza aristocratica di *Senso*, e poi *Vaghe stelle dell'Orsa...*, sorta di rivisitazione moderna della tragedia classica, presentano lati che non stanno più del tutto in linea, stilisticamente, con lo stile del passato. La concentrazione drammatica, l'iperaccentuazione dei sentimenti e della forma, l'acutizzazione dei toni all'acme di certe svolte narrative, che con la loro (voluta) forzatura costituivano la peculiarità stilistica di *Senso* e *Rocco*, sembrano a tutta prima scomparire dal *Gattopardo*, lasciando il posto a uno svolgimento largo, senza stridori, di tono pacato e rattenuto. È in realtà quegli stridori, quelle fratture, non ci sono nella loro immediatezza di fratture, o almeno non si ritrovano più, come in *Senso* e *Rocco*, all'interno delle singole inquadrature o delle singole sequenze, sebbene si ritrovino ancora nel nesso delle se-

[15] G. ARISTARCO, *Una feconda contraddizione dialettica*, «Cinema nuovo», XXXV, 1986, n. 301, p. 12 (rist. in *Su Visconti*, cit., p. 17). La requisitoria di Aristarco vale anche per il prosieguo, giù giù fino al saggio di Fiamma Lussana ricordato in precedenza (XV, § 1, nota 2), e investe, sotto vari aspetti, anche quanto nel frattempo si è venuto facendo all'estero.

quenze tra loro, cioè nell'orditura complessiva della narrazione: come per esempio avviene – lo rileva lo stesso Visconti – con la «dilatazione iperbolica dei tempi del ballo in casa Ponteleone», il lungo splendido squarcio sul quale il film si chiude.

Se *Il Gattopardo* è, pur con le sue smagliature (echi consci o inconsci da *Senso*, ridondanze, pleonasmi, preziosismi inutili, raccordi non bene elaborati, incastri certo finissimi, cesellati, ma inessenziali e qualche volta anche compiaciuti), un altro romanzo critico della decadenza, *Vaghe stelle dell'Orsa...* si configura piuttosto con il carattere richiamato sopra: come una tragedia classica in veste moderna. L'occasione del conflitto tragico è offerta dal ritorno nell'avito castello di Volterra di una famiglia aristocratica, sulla quale aleggia un destino oscuro; anch'essa è, come l'aristocrazia di *Senso* e del *Gattopardo*, e come il nucleo familiare di *Rocco*, in via di intima dissoluzione. Con molta coerenza non esente da sbavature, Visconti sviluppa qui ulteriormente la linea tematica di quei film (soprattutto di *Rocco*), mirando non, come nella tragedia classica, alla catarsi tragica, bensì all'incidenza del tragico nella vita del nostro tempo e quindi alla vittoria, sulla catarsi, del principio della lacerazione, dello sgretolamento di ogni salda unità etica. Stilisticamente ciò comporta di nuovo una tessitura di moduli acuiti fino al massimo della loro tensione, fino a quanto lo consente l'armonia della forma, tessitura la quale, se non ha la ricchezza di quella di *Rocco* (come *Il Gattopardo* non ha la forza di *Senso*), non inficia per altro minimamente la coerenza stilistica del film né la coscienza storica del suo autore.

3. *Antonioni interprete delle inquietudini dell'esistere.*

Non c'è dubbio che, nel contrasto tra avanguardia e realismo della congiuntura di cui mi sto occupando, storicamente ha la meglio l'avanguardia. La poetica della più gran parte degli autori inclina verso di essa, sottoscrive in generale al suo disegno. È molto caratteristico osservare come proprio questa sia tendenzialmente – a prescindere dalle particolarità stilistiche – anche la direzione di lavoro di Michelangelo Antonioni. Anche Antonio-

ni – e già l'Antonioni coevo allo sboccio delle *nouvelles vagues* in Europa – non comprende

> coloro che continuano la tradizione del realismo critico, respinge cioè ogni estremo dialettico nel dar forma ai 'personaggi', rinuncia (o sembra rinunciare) a ogni tesi, a ogni indiretto intervento negli avvenimenti e a ogni diretta interpretazione dei fatti: non partecipa e non narra, ma osserva e con distacco descrive la vita quotidiana, monotona, uguale, piatta [16].

La «particolare realtà» di cui egli va in traccia, il suo «modo particolare di essere a contatto con la realtà», non ha nulla a che vedere con la realtà del mondo oggettivo. «Per un regista», egli dice, «il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione»: non quindi la «realtà statica», spaziale, apparente del mondo oggettivo, ma il reale come «un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo penetra e ne determina l'essenza stessa». È qui che interviene, secondo Antonioni, «la dimensione tempo nella sua concezione più moderna» (Bergson, Heidegger), e prende spicco e rilievo la nuova fisionomia, la nuova funzione, il nuovo compito – non più realistico – del cinema come interprete di quella dimensione temporale: cinema che, in un colloquio del 1961, Antonioni giudica si leghi piuttosto «alla verità che alla logica». Conviene citare per esteso le sue considerazioni:

> La verità della nostra vita quotidiana non è meccanica, convenzionale o artificiale come in genere le storie, così come sono costruite nel cinema, ce la mostrano. La cadenza della vita non è equilibrabile, è una cadenza che ora precipita, ora è lenta, ora è stagnante, ora invece è vorticosa. Ci sono dei momenti di stasi, ci sono dei momenti velocissimi, e tutto questo credo che si debba sentire nel racconto di un film, proprio per restare fedeli a questo principio di verità [...]. Ritengo che attraverso queste pause, attraverso questo tentativo di aderenza ad una determinata realtà interna e spirituale, e

[16] G. ARISTARCO, *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, «Cinema nuovo», X, 1961, n. 149, p. 43 (rifuso nel suo *Cinema italiano 1960*, cit., p. 33).

> morale anche, salti fuori quello che oggi va sempre più qualificandosi come cinema moderno, cioè un cinema che non tenga conto di quelli che sono i fatti esterni che accadono, quanto di quello che ci muove ad agire in un certo modo piuttosto che in un altro [...]. Credo importante oggigiorno che il cinema si rivolga verso questa forma interna, verso questi modi assolutamente liberi, così come libera è la letteratura, così come libera è la pittura che arriva all'astrazione. Forse anche il cinema un giorno arriverà all'astrazione[17].

L'itinerario stesso di Antonioni, a partire dalla cosiddetta "trilogia borghese" dell'inizio degli anni '60, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), va chiaramente in quella direzione, giungendo anche talvolta – nel finale dell'*Eclisse*, a esempio, o in certe pagine di *Deserto rosso* (1964), di *Blow-up* (1966), di *Zabriskie Point* (1969-70) – proprio fino all'astrazione. L'ininterrotto suo impegno per la ricerca e il ritrovamento di uno stile sta qui certo a fondamento. Esso lo accompagna per tutta la carriera; da questo punto di vista, pochi autori come lui possono contare su una continuità di sviluppo altrettanto lineare e conseguente. Già la sua giovanile attività documentaristica rivela stretti legami con l'intreccio dei problemi della cultura italiana del dopoguerra, cioè da un lato con il neorealismo e dall'altro con l'emergenza di problemi – coscienziali, soggettivistici – che dal neorealismo già esulano o gli stanno oltre. In *Cronaca di un amore* (1950), suo primo approdo al film a soggetto, la fusione delle due tendenze si presenta chiarissima: chiarissimo il proposito del regista di spingersi – pur senza rinnegare la validità della linea neorealistica – oltre il neorealismo stesso. Lo rivela con nettezza il colloquio del 1961 testé citato, dove Antonioni, tracciando un bilancio del cinema italiano del dopoguerra e insieme del suo personale inserimento in esso, viene a dire:

> Io arrivavo un po' più tardi, in quegli anni intorno al 1950, in cui

[17] *La malattia dei sentimenti*, colloquio con M. Antonioni, «Bianco e Nero», XXII, 1961, n. 2-3, pp. 75-6 (riprodotto nell'antologia di C. Di Carlo, *Michelangelo Antonioni*, Ed. di Bianco e Nero, Roma 1964, p. 367). I passi che precedono, sulla realtà come «durata» e «movimento», sono tratti dalla nota di M. Antonioni, *Il 'fatto' e l'immagine*, «Cinema nuovo», XII, 1963, n. 164, p. 249.

> quella prima fioritura di film, pur così valida, incominciava già a dare segni, secondo me, di una certa stanchezza. Fui quindi indotto a pensare: che cosa, in questo momento, è importante esaminare, prendere cioè come argomento delle proprie storie, delle proprie vicende, del proprio fantasticare? E mi è sembrato che fosse importante non tanto [...] esaminare i rapporti tra personaggio e ambiente, quanto fermarsi sul personaggio, dentro il personaggio, per vedere che cosa di tutto quello che era passato – la guerra, il dopoguerra, tutti i fatti che ancora continuavano ad accadere e che erano tanto importanti da non lasciare un segno sulle persone, sugli individui – che cosa era rimasto di tutto questo dentro i personaggi, quali erano non dico le trasformazioni della loro psicologia o del loro sentimento, ma i sintomi di quella evoluzione e la direzione nella quale cominciavano a delinearsi i cambiamenti e le evoluzioni che poi sono avvenuti nella psicologia e nei sentimenti e forse anche nella morale di queste persone[18].

Sono parole estremamente esplicite, rispondenti all'effettivo sviluppo dell'arte di Antonioni per tutto il periodo degli anni '50, da *La signora senza camelie* (1953) sino al *Grido* (1957): sviluppo che raggiunge forse il suo punto massimo di intensità e di penetrazione nelle *Amiche* (1955, dal racconto di Cesare Pavese *Tra donne sole*), notevole tentativo di porre a fuoco realisticamente le componenti psicologiche e sociali di un preciso ambiente borghese. Non è d'altronde per caso che l'attività del regista inizia all'insegna della 'cronaca', e al cronachismo e al resoconto freddo e distaccato, naturalistico, resta poi a lungo aderente. Il grande problema artistico che lo impegna sin da principio è appunto quello di una resa dei conti con l'eredità gravosa ma ineliminabile della sua formazione, avvenuta a contatto con il cinema naturalistico francese tra le due guerre, come assistente di Marcel Carné: il problema di arrivare a superare, dall'interno della dimensione cronachistica, il naturalismo; di elevare la cronaca a storia, non rinunciando alla descrizione, alla problematica esistenziale, ma sottraendola all'appiattimento naturalistico e conferendole uno spessore, un significato.

[18] *Ibid.*, pp. 70-1 (rist., p. 364).

Neppure è un caso che *L'avventura* chiuda il suo primo decennio di attività come regista di lungometraggi. Siamo qui infatti, esteriormente, ancora al punto di partenza, alla tragicità della "cronaca di un amore" motivata da un antefatto negativo. Questo antefatto innesca il meccanismo diegetico che fa da soppalco essenziale all'Antonioni della prima fase e che si prolunga e conserva, con varianti, anche nella seconda, almeno fino a *Deserto rosso* e a *Blow-up*. In conseguenza di un tale antefatto (un delitto, una sparizione, una sciagura, un disastro), i personaggi sentono crollare intorno a loro il senso dei valori del loro mondo e vengono rigettati senza speranza nella tragicità dell'esistenza (deiezione); ogni conato di salvezza è loro inibito; disadattamento, alienazione e angoscia connotano in permanenza la loro vita. Con grande scrupolo di artista, Antonioni si fa interprete di questo lato tragico del vivere, registrandone la cronaca dal di fuori. Cambiano di volta in volta le situazioni, gli sfondi, l'ambiente geografico e, nel *Grido*, anche quello sociale; a non cambiare mai è invece lo stato di deiezione dei personaggi, cioè la loro irrimediabile solitudine esistenziale, prossima alla patologia. "Tu pensi troppo alla tua malattia", dice in *Deserto rosso* Corrado a Giuliana, la protagonista, che dopo un grave incidente non riesce più a ritrovare l'equilibrio e reagisce, appunto, da nevrotica, da malata. "È invece una malattia come un'altra... Ce l'abbiamo un po' tutti, sai? Più o meno, siamo tutti da curare". Malato, per Antonioni, è il mondo. Richiesto di spiegare quale sia l'idea di fondo dell'*Avventura*, risponde:

> L'idea è l'osservazione di un dato di fatto: oggi viviamo in un periodo di estrema instabilità, instabilità politica, morale, sociale, fisica addirittura. Il mondo è instabile intorno e dentro di noi. Io faccio un film sull'instabilità dei sentimenti, sul mistero dei sentimenti[19].

Di nuovo, rispetto alle cronache esistenziali della prima fase, c'è ora che, mentre la molla del racconto, l'antefatto, perde sempre

[19] M. Antonioni, *L'istinto e il cervello*, intervista rilasciata a «Mondo nuovo», 27 dicembre 1959 (rist. in *"L'avventura" di Michelangelo Antonioni*, a cura di T. Chiaretti, Cappelli, Bologna 1960, p. 149).

più di importanza, riducendosi a un pretesto, la dimensione dell'interiorità in crisi diviene a ogni riguardo centrale. Cerniera tra le due fasi *Le amiche*, film che per un verso si ricollega indietro ai tratti cronachistici di *Cronaca di un amore* (sequenza iniziale dell'interrogatorio di polizia per il tentativo di suicidio di Rosetta) e alla sua atmosfera sfatta, decadente (sequenza del triste incontro d'amore tra Rosetta e Lorenzo in camera da letto), per l'altro si apre già al gusto dell'informale della fase posteriore (sequenza della gita al mare). Qui, per merito sia della maturazione artistica di Antonioni, sia del suo intelligente raccordo critico con Pavese (comprese le soppressioni e varianti del racconto), la cronaca non resta solo cronaca; non tutti gli avvenimenti si fanno trarre giù dentro il gorgo della esistenza anonima. E sebbene il contraltare di questo gorgo, il personaggio di Clelia, appaia non meno ambiguo e indefinito che in Pavese, Antonioni supera in più punti per qualità la scrittura di Pavese: lascia venire in essere inquietudini reali, tensioni che sono anche tensioni immanenti della forma, protese alla conquista di uno stile.

Anche di questo aspetto della sua arte il regista si mostra perfettamente consapevole. «È abbastanza esatto», riconosce all'altezza dell'*Avventura*, «che io sia alla ricerca di uno stile. Sono dell'opinione che occorra sempre trovare, per ogni film, un linguaggio che abbia una sua originalità»[20]. Ora una delle caratteristiche e delle qualità peculiari del modo di comporre di Antonioni, dello stile verso cui egli orienta la ricerca, è la sua capacità di utilizzare, in piena coerenza con il fine di questa ricerca, strutture narrative sempre mobili e cangianti, forme di scrittura in continua metamorfosi, nessi stilistici tanto più fluidi, più 'moderni', quanto più ciò si profila come stilisticamente necessario in rapporto alle esigenze delle circostanze storiche. Se si confrontano i lenti, minuziosi procedimenti analitici caratteristici della scrittura delle sue prime 'cronache' con la 'modernità', lo scintillio formale e la mobilissima articolazione dei piani dei suoi prodotti posteriori, non può sorgere alcun dubbio sul fatto che Antonioni si è poco per volta avviato lungo il

[20] *Ibid.*, p. 147.

crinale della disarticolazione narrativa, dello spezzamento dell'equilibrio oggettivo del ritmo e dei tempi, della dinamica dello 'sguardo'; e che, di conseguenza, si è venuto orientando verso forme di racconto, in cui il racconto come tale tende a scomparire dietro al simbolo, all'astrazione figurativa e alla dilatazione e ipertrofia – tipicamente avanguardistiche – dei particolari. Egli assume sempre più gli eventi al loro punto ultimo di concrezione, quando – come estremi di un processo – essi si sono semplificati fino al punto da apparire banali; quando la realtà si è già sgretolata in frammenti e solo questi ultimi sopravvivono, vuoti di significanza.

I dilemmi critici nascono al nascere in Antonioni di questa nuova problematica. Benché la critica lo discuta da prospettive assai diverse tra loro, il punto intorno a cui tutte si ricompattano sta nel riconoscimento delle sue innovazioni sul piano narrativo e linguistico. La presunta freddezza della narrazione deriverebbe dalla distanza che egli frappone tra sé e le cose. Della «reticenza narrativa», cioè del rifiuto di attribuire a cose, eventi, personaggi un significato esplicito, c'è chi fa senz'altro la chiave di volta della poetica di Antonioni, del suo atteggiamento verso la realtà, la quale viene in lui come annullata e riassorbita dalle immagini: «Piuttosto che dare sostanza alle cose, le immagini di Antonioni operano in modo da assorbire la realtà e da investirla con la luminosità e l'incorporeità del suo linguaggio visivo»[21]. Così non solo il racconto, ma la realtà stessa sembrerebbe scomparire: un tratto che, via via che ci si approssima alla letteratura più recente, viene alla coscienza della critica internazionale[22]. E di fatto la caratteristica del cinema dell'Antonioni maturo è proprio che con la realtà esso intrattiene un rapporto ambivalente, finemente complesso: teso ma insieme anche solo mediato e in-

[21] S. ROHDIE, *Antonioni*, British Film Institute, London 1990, pp. 125-6.

[22] Penso a lavori come quelli dell'italiano Lorenzo Cuccu, del britannico Geoffrey Nowell-Smith, dello statunitense Peter Brunette, del catalano Domènec Font, dei francesi Prédal, Mayet Giaume, Seemama-Heard, José Moure ecc., la più parte dei quali ho già segnalati e discussi – insieme con la critica relativa a Rossellini, Visconti, Pasolini – in *Letture estere del nostro cinema*, «Cinemasessanta», XLIII, 2002, n. 263, pp. 8-12.

diretto (a ulteriore riprova della complessità della dialettica tra realismo e avanguardia).

Ciò non va tuttavia a detrimento della coerenza. Nonostante le superficiali apparenze di rottura con il passato, una connessione profonda, una unità di stile (o di ricerca dello stile) lega tra loro i diversi punti della linea che dalle cronache degli anni '50 porta fin dentro ai complicatissimi conflitti della civiltà alienata del neocapitalismo. La disformità dei mezzi espressivi non modifica che in superficie i criteri di approccio dell'artista verso il suo oggetto, il suo atteggiamento verso la realtà rappresentata; identici permangono, qui e là, la tensione e lo sforzo per il raggiungimento di un pieno dominio artistico sulla materia, come pure del resto i limiti, le questione ideologiche e artistiche irrisolte: il naturalismo che riappare dentro e oltre la dimensione cronachistica, la cronaca che non si fa a dovere storia, la deiezione e alienazione che, derivando solo da una crisi di coscienza, perdono ogni connotazione sociale; insomma la ricerca che, girando in circolo e non trovando sbocco, ricade da ultimo ancora su se stessa.

C'è dunque coerenza. La costante sottomissione alla direttiva della ricerca di uno stile impedisce che lo slittamento tendenziale di Antonioni verso l'astrazione finisca nell'abbandono all'informale. La forma – una certa forma – continua presso di lui a operare come principio organizzativo del prodotto artistico, anche il più astratto, in tutte le sue complesse articolazioni. Non per nulla nei suoi protagonisti domina costantemente l'aspirazione a "veder chiaro": "Io vorrei essere lucida e avere le idee veramente chiare", dice la Claudia dell'*Avventura*; e in *Blow-up*, il fotografo protagonista (richiamando ancora una volta in vita la funzione dell'antefatto tragico): "Un disastro è quello che ci vuole per vedere chiaro nelle cose". Con i suoi protagonisti Antonioni non rinuncia mai, neanche nelle situazioni creative oggettivamente più disperate, a questa sua missione di artista: a indagare oltre l'apparenza di superficie, cercando di portare a disvelamento una sorta di "realtà seconda"[23], di co-

[23] Cfr. G. ARISTARCO, *Utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo 1984, pp. 126 sgg.; *Struttura epifanica e onda di probabilità*, in *Michelangelo Antonioni: identifica-*

gliere il retro o il fondo dei problemi, di scorgere già immanente nel banale della vita quotidiana il lato esistenziale tragico, la contraddizione: di captare insomma, entro i limiti consentiti dalla sua visione del mondo, l'essenza della realtà sociale borghese.

4. *Ai confini della dissoluzione estetica della forma.*

I dati della situazione appaiono chiari. La via fantastica di Fellini, quella problematico-esistenziale di Antonioni e quella critico-storica di Visconti si fanno avanti nel cinema italiano degli anni '60 e '70 come reciprocamente esclusive. Da un lato sta la compita tessitura del romanzo viscontiano, dall'altra stanno gli affreschi di Fellini e la ricerca di una realtà seconda da parte di Antonioni; qui lo spezzamento dei nessi sintattici, la predilezione stilistica per la deformazione, l'astrazione, la simbologia, il modernismo avanguardistico; là una narrazione tendente a riprodurre la totalità intensiva dei nessi e dei rapporti oggettivi, secondo quel concetto di realismo e quel programma realistico frattanto teoricamente sostenuti – almeno come prospettiva, come progetto di politica culturale – dalla rivista «Cinema nuovo». Non è possibile indagare in questa sede, nemmeno scorciandolo, il complesso meccanismo dei condizionamenti sociali e individuali che conducono al progressivo logoramento e al fallimento del programma della rivista, e con ciò, per contraccolpo, all'apparente dissoluzione della validità della alternativa tra avanguardia e realismo. Sta di fatto che il programma fallisce, e che i «motivi di allarme, di scontentezza e di disagio» lamentati da Aristarco nel 1960 trovano poco dopo conferma: l'evoluzione del cinema italiano va in senso inverso a quello sperato. Nel 1964 Aristarco deve ammettere:

> Il cinema italiano attuale respinge il realismo critico: la constatazione dei fenomeni e al tempo stesso la ricerca e l'analisi delle cause che li determinano e li fanno perdurare. Sono prevalse in genere, anche nei giovani, la struttura e le suggestioni dell'ultimo Antonioni. Alla definizione 'antiromanzo' in letteratura, possiamo aggiungere la definizione 'antifilm' nel cinema: la distruzione, anche in questo, del personaggio, della storia, dell'intreccio (già respinto, ma in senso diverso, dal neorealismo zavattiniano) quale sintesi concreta di complesse azioni e reazioni nella pratica della vita, conflitto fondamentale delle antinomie nell'individuo ridotto a uomo senza qualità o a qualità senza uomo, come direbbe Musil. Vengono trascurati le inclinazioni, gli impulsi, i comportamenti di una realtà operante e viva pur nelle crisi laceranti, nelle contraddizioni profonde, nelle tenebre che ci circondano[24].

zione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni, a cura di G. Tinazzi, Pratiche, Parma 1985, pp. 63-6 (rist. in G. ARISTARCO, *Su Antonioni. Materiali per un'analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma 1988, pp. 77-81).

In loro vece si vengono «ad analizzare, dell'uomo – di un certo tipo di uomo –, il meccanismo psichico in sé e quella specie di nebbia nella quale il suo pensiero si smarrisce continuamente, intravvedendo soltanto a intervalli qualche particolare della realtà»[25]: come avviene, poniamo, nel caso sintomatico di Vittorio De Seta, convertitosi dal neorealismo dei suoi esordi (i documentari siciliani, in specie l'eccellente *Lu tempu de li pisci spata*, 1955, e il lungometraggio *Banditi a Orgosolo*, 1961) al principio – che in *Un uomo a metà* (1966) egli sente ed esprime anche come un «bisogno radicale»[26] – della necessaria fondazione soggettivistica dei conflitti: conversione del resto non isolata. Le cause dei conflitti vanno cercate e risolte, secondo lui, prima di tutto entro il soggetto. Senza integrare la visione 'esterna' delle cose con i dati 'interni', individuali, cioè con la sfera del mondo psichico e con i suoi turbamenti («rappresentazione del disagio dall'interno»), non c'è via di uscita per l'uo-

[24] G. ARISTARCO, *Avventure ed eclissi nel cinema italiano*, «Il filo rosso», II, 1964, n° 8, pp. 56-7.

[25] ARISTARCO, *Cinema italiano 1960*, cit., pp. 90-1.

[26] Cfr. V. DE SETA, *Situazione in agosto*, in *"Un uomo a metà" di Vittorio De Seta*, a cura di F.M. De Sanctis, Cappelli, Bologna 1966, pp. 289-90; *Mondo psichico e rapporti coniugali*, «Cinema nuovo», XVI, 1967, n. 190, pp. 446-9; *Vittorio De Seta*, in *Parla il cinema italiano*, a cura di A. Tassone, Il Formichiere, Milano 1980, II, pp. 161 sgg.; *Conversazione con Vittorio De Seta*, in G. FOFI/G. VOLPI, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999, pp. 32 sgg.

mo d'oggi; perciò egli si immerge deliberatamente in quello che chiama «un bagno di soggettivismo», sembrandogli di scoprire lungo tale linea direttrice – salvo qualche riserva circa il suo uso distorto e irrazionalistico – una «dimensione nuova», più proficua, per l'arte. Dal punto di vista artistico, questa concezione di De Seta potrebbe trovare e trova addentellati, a mero titolo di esempio, nei risultati cui pervengono, da altra via, Ansano Giannarelli, Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini. (Qui non faccio minimamente questione, sia ben chiaro, né della diversa personalità di questi singoli autori, né del loro singolo impegno ideologico, bensì soltanto della forma estetica oggettiva che le loro opere esibiscono. Si è d'altronde constatato sopra che alcuni dei registi europei più impegnati sul piano delle idee, come Godard o Resnais, sono proprio tra i più gravemente responsabili del cedimento all'irrazionalismo formale.)

Debbo limitarmi anche qui appena a qualche cenno. Ciò che vi è di primariamente caratteristico in film come *Un uomo a metà*, *Sierra Maestra*, *Sovversivi*, *San Michele aveva un gallo*, *I dannati della terra*, così come in tanti altri prodotti della più giovane cinematografia italiana degli anni '60 e '70, è appunto l'uniforme propensione avanguardistica, ossia lo sforzo da parte dei loro autori di portare soggettivamente a chiarezza, nella prassi artistica, la convinzione che i modi e le forme del cinema 'tradizionale' sono entrati irrimediabilmente in crisi e che la via del rinnovamento passa – deve passare – per le ricerche linguistiche d'avanguardia. L'aspetto problematico della situazione di questi autori è che essi si trovano impegnati in un lavoro d'arte senza poter più credere nella validità della forma artistica come organismo chiuso, come un tutto in sé compiuto e articolato. Ne derivano le conseguenze di cui si è già detto sopra, in sede di chiarimento dei princìpi del modernismo filmico: anzitutto, cioè, disarticolazione dell'unità della struttura compositiva formale, predominio, sulla forma, della riflessione soggettiva dell'artista, carattere per lo più 'saggistico' conferito all'opera. A quest'ultima, alla 'cosa', si guarda dal di fuori, con ragionato distacco ironico, lasciando la «narrazione aperta, disponibile a tutte le ellissi, gli iati possibili»: così almeno pensano – e fanno – i due Taviani e Orsini[27], con risultati talora di qualche rilievo.

In secondo luogo è mantenuto qui in genere, conformemente a un altro principio tipico dell'avanguardia, quel «doppio fondo» per cui l'opera deve risultare alla fine, in tutto o in parte, come il suo proprio prodotto, come un prodotto, cioè, che si realizza nel corso dell'opera stessa (modello, il Gide dei *Faux-monnayeurs*). Si pensi all'episodio del regista malato in *Sovversivi*, o a quello, ben più determinante per l'insieme del film lasciato incompiuto, e che dovrebbe compiersi, nei *Dannati della terra*; o anche, in *San Michele aveva un gallo*, allo stratagemma dell'anarchico Giulio Manieri in carcere, il quale, tagliato fuori dalla realtà, per sopravvivere, per non impazzire, se ne inventa soggettivamente una («monodia portata alle estreme conseguenze», la definiscono gli autori). Il dilemma circa la possibilità di arrivare coerentemente fino in fondo nella costruzione del moderno prodotto d'arte vi è qui posta a tema specifico, e vi è presentata e risolta in termini estremamente problematici.

Dove risiede allora la (relativa) importanza estetica di queste opere? Qui entra in giuoco, come discriminante, la complicata questione della 'modernità' della loro concezione e struttura formale. La loro stessa forma è in sé molto complicata (raccordi, interpolazioni, passaggi analogici ecc.). Si rispecchia o vuole rispecchiarsi direttamente in essa il senso di disagio per la contraddittorietà della situazione in cui si trova a operare l'artista del nostro tempo. Il rifiuto di certe forme d'arte non significa affatto, né per De Seta, né per Orsini e i Taviani, rifiuto dell'arte; essi avvertono e affrontano anzi a viso aperto, con spiccata consapevolezza, la questione della problematicità della forma artistica moderna. Brevemente si può dire che la caratteristica delle loro opere è di trattare la problematicità della forma – la quale, spinta a oltranza, porterebbe da sé alla sua dissoluzione – solo come una questione interna, un momento, sia pur rilevante, del-

[27] Cfr. P. e V. TAVIANI, *Costruzione della ragione e invito all'ironia*, e V. ORSINI, *Ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, «Cinema nuovo», rispettivamente XII, 1963, n. 161, pp. 27-9, e XVI, 1967, n. 189, pp. 330-1.

la forma stessa. La tensione verso la forma vi è così in certa misura salvaguardata.

Fino a qui ci muoviamo dunque ancora entro il giro d'orizzonte dell'avanguardia che potremmo definire 'critica', dell'avanguardia cioè che – sebbene su un terreno estraneo a quello del realismo – pone problemi molto seri, importanti e da discutere. In parallelo con essa avanza il ribellismo sociale di autori, i quali al romanzo di tipo viscontiano, respinto senz'altro come passatista, contrappongono una novellistica ferocemente antiborghese e fortemente segnata da influenze delle *nouvelles vagues* internazionali, soprattutto nel senso di ciò che Pier Paolo Pasolini chiama in quel frangente "cinema di poesia" (spezzature stilistiche, taglio nervoso, soggettivismo sfrenato della *camera* ecc.)[28]. Non mi riferisco qui tanto a *Salvatore Giuliano* (1961), l'unico film di Francesco Rosi meritevole di una certa attenzione, o, men che meno, al giovane Bertolucci, l'autore di *Prima della rivoluzione* (1964), quanto piuttosto a Marco Bellocchio. (Il cinema di Bellocchio Pasolini lo assegna sì alla prosa, non alla poesia, ma a «una prosa molto particolare [...], una prosa che spesse volte sbava e sfuma quasi nella poesia»; per parte sua egli stesso, Pasolini, intrattiene con il cinema rapporti così eccentrici e strumentali da non lasciarsi collocare né comprendere se non tra le figure degli *outsiders*.)

È Bellocchio l'autore che più di ogni altro si atteggia a capofila del ribellismo modernistico e che con i suoi film migliori (*I pugni in tasca*, 1965; *Nel nome del padre*, 1971) anche lo diventa. Dei fasti e nefasti della stagione della cultura italiana compresa tra le insorgenze letterarie del "gruppo '63" e i postumi della rivolta del '68 egli è un emblema straordinariamente caratteristico, sia al momento della spinta in avanti che in fase di ripiegamento. Le due fasi non sono d'altronde così sconnesse tra loro, neppure nella sua carriera personale. Poiché i protagonisti della velleitaria rivolta che egli inscena, precisamente come gli

[28] Cfr. P.P. PASOLINI, *Il "cinema di poesia"* [1965], nel suo vol. *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 171-91; *Cinema di prosa e cinema di poesia* [1966], in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, a cura di A. Cadioli, Ed. «l'Unità», Roma 1985, pp. 114-8.

oppositori sessantotteschi del neocapitalismo, non vanno mai al di là di un oltranzismo gridato, di un estremismo di facciata, senza vere basi nella società, è naturale che la parabola involutiva del suo cinema cominci fin da subito e proceda poi a ogni fase di pari passo con la parabola del gruppo ideologico da cui egli proviene, quello dei «Quaderni piacentini»: socialmente, accomodandosi via via alla stabilità dei rapporti di classe borghesi contro cui dapprima la rivolta era diretta; artisticamente, combinando, tra garbate strizzatine d'occhio a destra e a manca, una contestazione sedicente trasgressiva, che in sostanza non contesta e non trasgredisce nulla, con un apparato di stilemi modernistici sempre *up-to-date*.

Nonostante che la resa sia già palesemente implicita nei presupposti, Bellocchio resta lo stesso, per le sue prime cose, entro il quadro di una avanguardia in certa misura 'critica'. Tutt'altro avviene invece con le tendenze dell'avanguardia orientate già in linea di principio alla dissoluzione della forma. Non c'è dubbio, va detto subito, che anche i rappresentanti di queste sue tendenze estreme si collocano soggettivamente alla opposizione, dalla parte della contestazione delle regole del sistema; e che anche i loro film rimandano formalmente (figurativamente) ai moduli e agli stilemi elaborati dall'avanguardia internazionale, nei più diversi campi (letteratura, pittura, musica ecc.), in reazione alle tradizioni del realismo o a ciò che queste tendenze definiscono indiscriminatamente come "accademia". Le immagini della sequenza introduttiva di *Escalation* di Roberto Faenza, *Partner* di Bertolucci (una sorta di *Doppelleben* alla Benn) o le variopinte fumisterie di Tinto Brass (il primissimo Brass) contengono rimandi culturali precisi; in *Nostra Signora dei Turchi* (1968), in *Capricci* (1969) e in *Salomè* (1972) Carmelo Bene si rivolta esasperatamente contro la tradizione e l'accademia, utilizzando certe forme tradizionali di "arte romantica", come la musica, il melodramma classico, in funzione di contrappunto ironico alle immagini, e facendone il bersaglio del suo furore dissacratorio e anticonsumistico.

Autori di provenienza assai diversa, e con formazione, idee e intenti diversi, costoro sono legati tra loro unicamente dalla circostanza (negativa), per cui il terreno dell'arte vale solo come

quello dove l'oggettività reale e la forma oggettiva – esteticamente considerate – sono destinate a dileguare, «in quanto tutto ciò che viene tratto in questo regno si dimostra dissolvibile in se stesso e già dissolto per l'intuizione ed il sentimento ad opera della forma e del posto che gli danno l'opinione, l'umore, la genialità soggettivi». Non è senza buoni motivi che Hegel, nell'*Estetica* (da cui viene la citazione ora fatta), colloca la categoria dell'«umorismo soggettivo» a conclusione (dissoluzione) della «forma d'arte romantica». Poiché nell'umorismo – egli dice – l'artista non si pone il compito di svolgere e di formare oggettivamente un contenuto, in senso immanente, ma è lui stesso «che penetra nell'argomento»:

> la sua attività principale consiste nel far in sé decomporre e dissolvere, ad opera della potenza di trovate soggettive, lampi di pensiero e sorprendenti modi di concepire, tutto ciò che pretende di farsi oggettivo e di acquistare una forma fissa della realtà o che sembra possederla nel mondo esterno. Con ciò ogni autonomia di un contenuto oggettivo e la connessione della forma in sé fissa, data dalla cosa stessa, vengono in sé annientate, e la rappresentazione diviene solo un giuoco con gli oggetti, una deformazione e un rovesciamento della materia, ed insieme uno scorrere in su ed in giù, un incrociarsi di espressioni, di modi di vedere e atteggiamenti soggettivi, con cui l'autore porta allo sbaraglio se stesso e i suoi oggetti[29].

Un Brass, un Bene, un Bertolucci (il Bertolucci di *Partner*) sono, fatte le debite modifiche, "umoristi soggettivi" di questo genere. Essi si fanno notare per la smania di «mettere insieme baroccamente le cose oggettivamente più distanti e nel mescolare al modo più impensato oggetti la cui relazione è qualcosa di interamente soggettivo». Come nei «giovani talenti poetici» del

[29] HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 559, 672 sgg. (trad., pp. 666, 672 sgg.). Lo stesso giudizio formula Francesco De Sanctis. Anch'egli sottolinea che la forma artistica dell'umorismo «comparisce ne' momenti di dissoluzione sociale» e «ha per sua essenza la contraddizione»: donde le figure che essa presuppone, «l'ironia, il sarcasmo, la caricatura, congiunte con tutte le gradazioni del patetico, le più strane bizzarrie di una inferma immaginazione, congiunte con le più riposte profondità dell'intelligenza» (F. DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1953, I, pp. 288-9).

romanticismo che conducevano Goethe «alla disperazione» (lettera a Zelter del 30 ottobre 1808), come nei romanzi di Jean Paul richiamati e criticati da Hegel, la storia, il contenuto, lo svolgersi degli eventi è quel che meno interessa delle loro opere; in esse, quale loro vero centro d'interesse, «rimangono gli sprazzi di un umorismo che si serve di ogni contenuto unicamente per farvi valere la propria soggettiva spiritosaggine»; è solo la personalità dell'artista che si esibisce nella forma umoristica dei loro 'capricci'.

Artisticamente perciò tale forma si distrugge in se stessa, nella misura in cui – notava già bene Hegel (e con lui De Sanctis) – essa resta «una pura forma, vuota di significato», «un va e vieni disordinato, con un'intenzione umoristica, senza giungere ad afferrare che le parti esteriori, il superficiale meccanismo»; l'umorismo diventa «piatto, quando il soggetto si abbandona ai suoi capricci e scherzi casuali che, messi in fila senza alcun legame, vanno a finire nell'indeterminato ed uniscono le cose più eterogenee, spesso con bizzarria intenzionale». Questa successione di trovate stanca ben presto: «una metafora, un motto di spirito, uno scherzo, un paragone uccide l'altro, vediamo che nulla diviene e tutto finisce solo in fumo». Va in fumo, nel cinema, anche la sedicente 'opposizione'. La pseudo-originalità artistica così raggiunta sta infatti perfettamente in linea con la prassi della decadenza, a tinta neoromantica, di accentuare sempre in forma feticistica la singolarità puramente immediata, avendo perduto questi autori e registi della decadenza «la capacità di superarla e di giungere alla vera concretezza»; mentre – sottolinea Lukács – il talento, l'autentica originalità creativa si appalesano piuttosto nella dote di saper cogliere artisticamente nel suo giusto contenuto, nella sua giusta direzione e nelle sue giuste proporzioni, secondo una forma adeguata a tale contenuto, quello che di sostanzialmente nuovo produce in un determinato periodo lo sviluppo storico-sociale. Lukács dice:

> Fa parte dell'essenza del rispecchiamento estetico che in esso tutte le categorie decidano della riuscita o del fallimento solo nella totalità delle loro relazioni reciproche; dalla totalità del contenuto e della sua specifica elaborazione formale sorge quella struttura arti-

> stica delle singole opere da cui dipende se l'opera può essere annoverata o meno tra le opere d'arte[30].

Vale dunque in pieno anche per i registi del modernismo avanguardistico la conclusione che nell'*Estetica* Hegel trae, più avanti, a proposito del rapporto tra drammaturgo e pubblico: che cioè «talvolta, e per piacere completamente, può addirittura rendersi necessario un talento del brutto e una certa improntitudine nei confronti delle pure esigenze di un'arte autentica»[31].

Tutto ciò che sono venuto dicendo nel presente capitolo non esaurisce naturalmente, nemmeno alla lontana, il panorama delle forze in campo. Si trattava solo di indicarne le principali linee di tendenza: con più precisione ancora, di mettere a fuoco i capisaldi della lotta pro o contro la forma nel cinema italiano dell'età delle *nouvelles vagues*.

[30] LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 789 (trad., I, p. 748).
[31] HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 1053 (trad., p. 1314).

XXIV

LE ORIGINI DEL NUOVO CINEMA TEDESCO

Rispetto al variegato filone delle *nouvelles vagues* europee degli anni '60, in Germania il cinema risente così fortemente delle peculiarità dello sviluppo postbellico della storia tedesca da assumere connotazioni sue proprie, non riconducibili, neppure per analogia, a quelle del nuovo cinema degli altri paesi d'Europa. Sul suo rinnovamento incombe sempre l'ombra del passato. Non si tratta solo del fatto che la tragedia nazista e la catastrofe bellica lasciano nella coscienza sociale, comunque orientata, strascichi indelebili; è piuttosto che fin dal primo dopoguerra la storia della Germania imbocca a Occidente, in contrasto con quanto accade nella Repubblica democratica tedesca, la via dell'ambiguità e del compromesso.

Storiografi della notorietà di Hans Mommsen e Norbert Frei[1] si sono espressi molto criticamente circa il persistere, durante tutta l'era di Adenauer, del modello di un conservatorismo politico autoritario, che attinge la sua forza proprio dalla scelta di non rompere i legami con la storia trascorsa, dall'assenza di ogni reale soluzione di continuità. Minimo il ricambio nell'apparato amministrativo del paese; emarginate o messe a tacere le voci dell'antifascismo. La società, la cultura e, di riflesso, anche il cinema brancolano a lungo tra le angustie di una pusillanime ottusità, rifiutando ogni resa dei conti critica con il passato.

[1] Cfr. P. BRANDT, *Germany after 1945: Revolution by Defeat?*, in *The Problem of Revolution in Germany, 1789-1989*, ed. by R. Rürup, Berg, Oxford-New York 2000, p. 142; N. FREI, *Adenauer's Germany and Nazi Past: The Politics of Amnesty and Integration*, Columbia University Press, New York 2002.

Wim Wenders, *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 1974).
Im Lauf der Zeit (Nel corso del tempo, 1976).

Mentre, su quest'onda, vecchi registi molto compromessi quali Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Arthur Maria Rabenalt vengono sbrigativamente denazificati e rimessi in circolazione, il più della produzione postbellica ristagna senza alternative. Quei rari studiosi tedeschi che hanno scrutato a fondo, con spregiudicatezza, tra le pieghe del loro cinema di quegli anni[2] pervengono a conclusioni desolanti. Durante gli anni '40 e '50 un vero cinema tedesco-occidentale in pratica non esiste. Il suo ancoraggio nel conservatorismo autoritario sfocia di fatto – sostiene Klaus Kreimeier – in un connubio o un parallelismo di funzioni tra i due apparati, amministrativo e cinematografico: «La continuità dell'apparato amministrativo [...] adempie così a una funzione psicologico-sociale molto simile alla continuità personale nell'industria cinematografica e in altre sfere sociali»[3]. Ovunque dominano la più sfrenata evasione, lo spirito mercantile, un economicismo senz'anima, un conformismo ideologico (anticomunista) adattato alle esigenze del momento, il che significa appunto, sul piano etico-politico, la difesa della continuità con il passato o, nel migliore dei casi, una retrocessione acritica a valori tradizionali fuori dal tempo. «Ordine e decoro»: ecco – sempre nelle parole di Kreimeier[4] – i soli valori decisivi che vi si sbandierano.

Difficile negare l'evidenza. Per trivialità e conformismo il cinema tedesco occidentale del dopoguerra non ha l'eguale. Esso assomiglia, tutto quanto in blocco, a quel genere di cinema cui pensa, e che di fatto realizza, il gruppo di cineasti messi in scena da Rudolf Jugert come portaparola dello spirito dominante

---

[2] Penso soprattutto a H.P. KOCHENRATH, *Kontinuität im deutscher Film*, in *Film und Gesellschaft in Deutschland*, hrsg. von W. von Bredow/R. Zurek, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975, pp. 286 sgg.; K. KREIMEIER, *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*, Scriptor, Kronberg 1973; e ai saggi di K. KREIMEIER, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, e T. BRANDLMEIER, *Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trüm-merfilme*, in *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962*, hrsg. von H. Hoffmann/W. Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. 1989, pp. 8-28 e 33-59.

[3] KREIMEIER, *Die Ökonomie der Gefühle*, cit., p. 18.

[4] *Ibid.*, p. 27.

nel suo *Film ohne Titel* (Film senza titolo, 1947), cioè a dire: niente fraternità, niente politica, niente propaganda, niente antinazismo, nessuna assunzione di responsabilità, nessun impegno di alcun tipo.

1. *Alexander Kluge e il "Manifesto di Oberhausen"*.

È contro questo insostenibile stato di cose che si levano la protesta e la rivolta dei registi della nuova generazione, i giovani autori – dapprima di documentari e cortometraggi – protagonisti della rinascita del cinema tedesco degli anni '60 (*Junger Deutscher Film*). Rilanciando uno slogan, "il cinema di papà è morto", già elevato a insegna della *nouvelle vague* in Francia e passato in Germania tramite la rivista «Filmkritik», essi scendono polemicamente sul terreno del confronto mediante quel *Manifesto di Oberhausen* (1962), che fa da anima e centro propulsore, almeno simbolico, del movimento, e le cui istanze sono più tardi ribadite dalla cosiddetta "dichiarazione di Mannheim" (1967). Dopo la «bancarotta del cinema convenzionale tedesco», secondo gli estensori del *Manifesto* (tra cui sono Alexander Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz, Detten Schleiermacher), il futuro resta affidato solo a chi già mostra di saper «parlare una nuova lingua cinematografica». Essi proclamano:

> Come in altri paesi, anche in Germania il cortometraggio è diventato la scuola e il campo di sperimentazione per il film a soggetto. Noi dichiariamo il nostro intento di creare il nuovo film a soggetto tedesco. Questo nuovo cinema ha bisogno di nuove libertà: deve essere liberato dalle convenzioni abituali, da qualsiasi tentativo di commercializzazione, da ogni tutela finanziaria [...]. Il vecchio cinema è morto. Noi crediamo in quello nuovo[5].

[5] Testo in R. LEWANDOWSKI, *Die Oberhausener. Rekonstruktion einer Gruppe, 1962-1982*, Regie-Verlag für Bühne und Film, Diekholzen 1982, p. 29 (poi in *Der alte Film war tot*, hrsg. von H.H. Prinzler/E. Rentschler, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 2001, p. 29); trad., da cui cito con qualche modifica, in *Junger Deutscher Film, 1960-1970. Il Nuovo Cinema Tedesco negli anni Sessanta*, a cura di G. Spagnoletti, Ubulibri/Festival Internazionale Cinema Giovani, Milano-Torino 1985, p. 29.

In guisa di «centro teorico» da affiancare alla prassi[6], Kluge, Reitz e Schleiermacher fondano lo stesso anno, per incarico del gruppo di Oberhausen, l'Institut für Filmgestaltung di Ulm; tre anni più tardi nasce anche il principale organismo di sostegno produttivo del movimento, la fondazione nota come Kuratorium Junger Deutscher Film, ideata soprattutto per il finanziamento di opere prime. Ma non si tratta di provvedimenti solo pedagogico-istituzionali, né soltanto di un fenomeno di ricambio generazionale. Anche se – Kluge lo ammette[7] – i tentativi di aggancio e dialogo con i membri del gruppo più in vista della letteratura tedesca coeva, il "Gruppo '47", falliscono presto, per via di tutta una serie di diffidenze e incomprensioni reciproche, il movimento cui tocca complessivamente il nome di "nuovo cinema tedesco" viene interessando fin da subito, e più ancora durante il decennio successivo alla sua genesi, la sfera della cultura; gli storici ne riconoscono pressoché tutti senza distinzione il ruolo di «nuova forza culturale»[8]. Non c'è dubbio infatti che nella sua linea di tendenza maggiormente significativa esso si caratterizzi per la circostanza di portare in sé le stigmate del passato, la sua propria memoria storica, e insieme una carica umana, una effervescenza, una spregiudicatezza aliena da compromessi, che investono direttamente il mondo del presente. Tanto più ciò impone di non fare in esso di ogni erba un fascio. La sua complessità richiede che lo si indaghi procedendo con criteri rigorosamente selettivi, che vi si discrimini bene tra tendenza e tendenza, autore e autore, film e film, e ciò in modo assai più netto, più marcato, di quanto non riesca anche a critici entro un certo grado avveduti, come Rentschler e Elsaesser.

Qui mi atterrò a un giro di considerazioni volutamente molto circoscritto. Tra gli esponenti più significativi del movimento, due sono, mi sembra, gli autori che emergono sugli altri: il già

[6] Cfr. l'intervista rilasciata da Kluge a LEWANDOWSKI, *Die Oberhausener*, cit., p. 86.

[7] *Ibid.*, p. 89.

[8] Cfr. E. RENTSCHLER, *West German Film in the Course of Time*, Redgrave, Bedford Hills NY 1984; TH. ELSAESSER, *New German Cinema: A History*, British Film Institute/Macmillan, London 1989, p. 28.

ricordato Kluge, animatore e responsabile del suo lancio nella fase di Oberhausen, e più tardi, a partire dal 1970 (come vedremo nel prossimo paragrafo), Wim Wenders. Non solo perché essi stanno, l'uno alle sue origini prime, l'altro alla base della sua diffusione e rinomanza mondiale; ma soprattutto perché – a differenza, poniamo, di Rainer Werner Fassbinder o di Werner Herzog o di Hans-Jürgen Syberberg, la cui attività intensissima, multiversa, caotica, si lascia difficilmente ricondurre entro lo schema di una definizione – rappresentano entrambi personalità dai contrassegni stilistici ben precisi e riconoscibili: perché si tratta insomma, con loro (quale che sia poi il giudizio conclusivo da esprimere sul loro cinema), di due 'autori' nel senso pieno del termine.

Gli esordi di Kluge avvengono nel quadro di quella situazione di disagio e crisi della cultura, non soltanto tedesca, che vedrà di lì a poco l'esplosione del 1968. I motivi stessi del suo approccio alla letteratura e al cinema sono un effetto e un riflesso di questa situazione. Da punto di riferimento fa l'atmosfera creata dall'attività della scuola di Francoforte. Ma crisi, disagio, scontentezza ecc. non significano per Kluge solo qualcosa come una generica insofferenza spirituale; la crisi ha in lui radici più profonde, che coinvolgono – con ripercussioni insistite e continue nei suoi film – l'intero passato della Germania, dall'esperienza della dittatura nazista (si veda già il suo cortometraggio d'esordio, *Brutalität in Stein*, diretto in collaborazione con Schamoni e riaggiustato poi con il titolo *Die Ewigkeit von gestern*, 1960-63) fino a quella della debole democrazia del dopoguerra, nelle cui pieghe si annidano, minandola, tarli e vizi non meno gravi di quelli del passato: una "brutalità" che si esercita direttamente sugli uomini. La "perennità dello ieri" come radice del male è dunque continuamente presente nella riflessione di Kluge. Solo da una adeguata resa dei conti con il passato può nascere realmente, secondo lui, un nuovo cinema tedesco.

Ci sono due aspetti di questo suo nuovo cinema che vanno subito fissati. In primo luogo, il tratto per cui il suo cinema combatte apertamente contro l'inumanità della vita nel capitalismo. L'Anita G. di *Abschied von gestern* (La ragazza senza storia, 1966), cittadina ebrea proveniente dalla Repubblica democratica, protesa invano nello sforzo di ambientarsi a occidente; la Leni Peickert del film successivo, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi, 1967-68), che fallisce nel suo tentativo di una riforma del circo; la Roswitha Bronski del più tardo *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Occupazioni occasionali di una schiava, 1973), le cui energie vitali vengono altrettanto soffocate nel velleitarismo dell'occasionalità, – sperimentano tutte duramente, a causa delle condizioni di vita nell'ambito del dominio delle leggi economiche capitalistiche, il loro destino di vittime; in tutt'e tre i casi le sconfitte sono viste da Kluge come il risultato, socialmente mediato, della brutalità di un meccanismo le cui radici risalgono al passato, della sopravvivenza e permanenza dei mali tragici della Germania.

È in secondo luogo una particolarità del suo cinema, già presente implicitamente nelle forme narrative spezzate e aforistiche di *Abschied von gestern*, ma che *Artisten*, portando a coerente e compiuto sviluppo le premesse, teorizza anche in modo esplicito, quella di porre in stretta relazione l'inumanità del contenuto con la necessità di una sua riappropriazione critica mediata: quanto più sono inumani i rapporti sociali e la situazione storica – si dice in uno dei tanti commenti filosofici fuori campo – tanto più è necessario che l'artista elevi la sua forma al livello di una grande complessità intellettuale, cioè la renda, perché sia significativa, densa e difficile (come appunto nel film accade). In dipendenza da questo convincimento, Kluge imbocca la via della 'riflessione', del film-saggio, che contravviene ai canoni della narrazione tradizionale. Le vicende di Anita, Leni e Roswitha perdono la loro natura e il loro carattere di immanenza narrativa per assumere la forma di una esposizione dall'esterno; al dramma delle protagoniste si sovrappone e si sostituisce il momento della riflessione saggistica dell'autore; sicché lo spettatore assiste non tanto a ciò che tocca in sorte o accade ai personaggi, quanto ai riflessi soggettivi che si determinano nella loro situazione umana senza via di uscita. Va d'altronde sottolineato che questo non è che un aspetto soltanto della densità e complessità della narrazione di Kluge. Le sue vie di approccio alla materia si muovono su di-

versi piani e a diversi livelli, e si incrociano tra loro. Prendiamo di nuovo il caso di *Artisten*. C'è anzitutto, al centro del film, la metafora ideologica della riforma del circo (cioè, per Kluge, del cinema, della cultura, della società); c'è poi il peso che esercita lo "ieri" (gli uomini dal passato nazista, come il padre di Leni), e la sua "perennità", la sua continuazione nell'oggi (il procuratore di Stato Korti, responsabile del buon costume, che vediamo nel film, non a caso, mentre divora un orecchio di porco: si noti che questa sequenza e l'altra citata, con il padre di Leni, sono le uniche girate a colori, e che per stile e collocazione strutturale si corrispondono simmetricamente); c'è infine l'atteggiamento soggettivo dei personaggi o, per meglio dire, dell'autore, improntato non a certezze ma a dubbi, alla convinzione di vivere una fase storica estremamente problematica. Le 'perplessità' non sono soltanto di Leni e dei suoi 'artisti'; appartengono in proprio allo stesso Kluge: fa cioè parte della essenza ed esigenza primaria del suo nuovo cinema che incertezza e disagio, non che venire esorcizzati, si costituiscano piuttosto a fulcro della narrazione e la pervadano tutta quanta di sé.

Ecco i tratti critici principali del cinema di Kluge. Eppure, con tutto ciò, resta egualmente una distanza allegorica incolmabile tra nucleo drammatico (narrativo) e forma espressiva. Per quanto lontano sia Kluge da semplificazioni schematiche, per quanto duttile e sapiente sia l'uso che egli fa della macchina da presa, per quanto elaborata sia la – apparentemente sconnessa – forma del film, per quanto preziosi e ricercati, quasi mai gratuiti, siano gli inserti, i rimandi, i nessi, le ideazioni formali, tuttavia la forma non adegua e non può adeguare mai, per la natura stessa, esterna, della sua genesi, il contenuto di un simile film-saggio. L'*impasse* si rivela vieppiù in Kluge con il trascorrere del tempo. Gli ulteriori svolgimenti artistici del regista aggravano infatti ancora questo suo stato di irrisolta 'perplessità', fino al punto da indurlo all'abbandono definitivo, per la critica (per la critica ideologica di stampo francofortese, condotta in collaborazione con Oskar Negt), della sua intera attività filmica nel campo del lungometraggio.

2. *Gli esordi di Wim Wenders.*

Tratti non meno contraddittori che in Kluge si riscontrano nelle esperienze d'esordio di Wenders. Anch'egli è un intellettuale del 'disagio', disagio – sottolinea a ragione Barthélemy Amengual[9] – «anzitutto tedesco, di una Germania storicamente e socialmente definita»; e anche in lui l'intellettualismo non è tanto o soltanto un vezzo, quanto piuttosto lo strumento per una precisa scelta di campo, il cui rilievo, come poetica, investe e condiziona la forma filmica, conferendo ai prodotti quella dimensione eminentemente saggistica, tipica dell'avanguardia, che abbiamo riscontrato anche in Kluge. Non è un caso che lo scrittore Peter Handke influisca in profondo, fin dall'inizio, sulla concezione del mondo di Wenders. Lo stesso Wenders, in una intervista rilasciata ad Andrée Tournès[10], mette nel giusto rilievo la consonanza spirituale con Handke, suo amico di vecchia data e compagno di scorribande cinematografiche giovanili, sia per quanto attiene al piano contenutistico (tema della solitudine, della difficoltà a comunicare), come per quanto attiene al piano formale («le frasi di Peter somigliano alle mie inquadrature»). Da questa similarità nasce la loro successiva collaborazione, che interessa centralmente la prima metà degli anni '70: se da un romanzo di Handke, e con il suo diretto apporto (per i dialoghi), viene il secondo lungometraggio di Wenders, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore, 1971), sarà Handke a rimanipolare liberamente, in qualità di sceneggiatore, *Gli anni di noviziato di Wilhelm Meister* di Goethe per trarne *Falsche Bewegung* (Falso movimento, 1975); e di lui Wenders avrà anche occasione di mettere in scena testi teatrali.

Come e ancor più del secondo lungometraggio, il primo, *Summer in the City*, del 1970 (il cui titolo viene da una delle tante canzoncine americane che accompagnano il viaggio senza meta del protagonista, che vediamo all'inizio mentre esce di prigio-

[9] B. AMENGUAL, *Wim Wenders ou de la difficulté d'être allemand*, in *Wim Wenders*, fasc. di «Études cinématographiques», n. 159-164, 1989, p. 32.
[10] *Entretien avec Wim Wenders*, a cura di A. Tournès, «Jeune cinéma», n. 94, 1976, p. 28.

ne e seguiamo poi nelle sue monotone peregrinazioni per le strade della Germania, da Monaco a Berlino), contiene in germe un prontuario dei motivi destinati a diventare i più noti della poetica di Wenders: cominciando con quello ossessivo, e qui quasi unico (ma che domina poi anche la cosiddetta "trilogia tedesca"), del vagabondaggio. Senza essere affatto dei capolavori, entrambi i lungometraggi d'esordio appaiono zeppi di segni premonitori. Dietro suggestione di Handke, vi si circoscrivono e definiscono con chiarezza i confini di un mondo artistico. Decisivo è, già lì, il nocciolo ontologico della situazione da cui si sprigiona l'irrequietezza, il bisogno di vagabondaggio: la solitudine esistenziale – insuperata e insuperabile – dei protagonisti, che cercano sì nel mondo un contatto, un legame sociale (umano), ma senza volerlo davvero e quindi senza trovarlo.

La solitudine è lo stato sentimentale che esperimenta Josef Bloch, portiere di una squadra di calcio, in *Prima del calcio di rigore*. A seguito di un incidente di giuoco, egli viene espulso dal campo e si mette a vagabondare a casaccio. Tutti i suoi movimenti e spostamenti, le sue azioni, sono senza scopo e senza meta; non conducono da alcuna parte, non risolvono il dramma della sua esistenza. Egli si imbatte in persone che non conosce e in altre che, come la padrona della locanda di frontiera, conosce invece da molto tempo; ma che conosca o non conosca gli interlocutori e le *partners* dei suoi numerosi incontri, il risultato non cambia mai: tutti gli restano egualmente estranei, e i suoi sporadici, episodici tentativi di comunicare (limitati quasi soltanto alle esperienze di giuoco) naufragano dal principio. Inevitabile che il disagio si muti in tragedia: Josef giunge sino all'atto gratuito del delitto, strangolando senza motivo una cassiera di cinema incontrata occasionalmente, con la quale ha passato la notte.

Solitudine, paura, alienazione, perdita di identità, impossibilità di comunicare, salto nel gratuito, nell'irrazionale, sono appunto i temi – esistenzialistici – di Handke. Da *Leitmotiv* psicologico di tutto il cinema di Wenders potrebbe fungere il ritornello che in un suo film posteriore, *Der amerikanische Freund* (L'amico americano, 1977), egli mette in bocca al personaggio eponimo: "Non c'è da temere altro che la paura. So sempre meno chi sono e chi sono gli altri". Una gravosa atmosfera da tragedia, qua-

si il postumo di un trauma storico (la tragedia tedesca), sovrasta ai pellegrinaggi oziosi dei protagonisti, riflettendosi negativamente sulla loro psiche; così, a esempio, in *Prima del calcio di rigore* si parla di un bambino scomparso, che poi viene ritrovato morto a causa di un incidente; e Josef accenna confusamente, durante un colloquio, all'impressione di sentirsi spiato dai binocoli delle sentinelle di frontiera. (Questo tema della Germania divisa e della frontiera torna di continuo anche nel primo Kluge.)

Molto significativo il modo in cui Handke e Wenders si misurano con il Goethe del *Wilhelm Meister*[11]. Certo il romanzo serve a *Falso movimento* solo da pretesto; di goethiano non resta qui altro che il tema di una vocazione artistica irrealizzata. (In questo senso il film, pur raccontando di un «pellegrinaggio», si attiene rigorosamente al «noviziato» di Wilhelm Meister, anzi, meglio ancora, al Meister della «vocazione teatrale».) Eppure il confronto con Goethe assume grande rilievo per la definizione del retroterra del mondo di cultura dei due autori. Qui essi intendono infatti rapportarsi negativamente e polemicamente al periodo classico della cultura tedesca, privandolo dell''aura' che lo circonda. Mentre la vocazione artistica di Wilhelm si dissolve in un perenne stato di abulia, di passività, di sconforto (quel "malumore e disagio" che la madre fin dall'inizio gli profetizza e anzi, in un certo senso, gli raccomanda, perché Wilhelm possa coltivarsi meglio come autentico scrittore 'moderno'), nell'importante sequenza del suo incontro con l'industriale, candidato suicida, la filosofia tedesca viene apertamente accusata di "far dimenticare la paura". "I suoi metodi per far dimenticare la paura", afferma l'industriale, producendosi in una concione sulla solitudine della Germania, "sono stati legalizzati": evidente quanto stravolta allusione alla dottrina dello Stato, e di qui direttamente

[11] Del loro libero rapporto con il romanzo Handke e Wenders trattano nell'intervista rilasciata a J. von Mengershausen *Gli eroi sono gli altri*, che cito dall'opuscolo *Il cinema di Wim Wenders* (quaderno informativo della I ed. degli Incontri cinematografici di Monticelli Terme), a cura di G. Spagnoletti, Parma 1977, pp. 49-51. Per esso è da vedere, in generale, S. FRISCH, *The Disenchanted Image: From Goethe's "Wilhelm Meister" to Wenders's "Wrong Movement"*, «Literature/Film Quarterly», VII, 1979, n. 3, pp. 208-14.

al nazismo: non a caso Laertes, l'accompagnatore di Mignon, che si presenta come "cantante", è in realtà un ex ufficiale nazista.

Dai condizionamenti di questa atmosfera oggettiva di crisi come anche, soggettivamente, dal riverbero di questi umori nei protagonisti nasce l'intero contesto della poetica di Wenders. Per un verso i suoi protagonisti sono inevitabilmente votati allo scacco. Ogni loro tentativo di progresso, di movimento in avanti, non può essere e non è che un "falso movimento". Wilhelm – come già il fotografo di *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 1974), e poi il camionista e il pediatra di *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo, 1976) – non si realizza né sul piano umano né su quello professionale; fallisce sia come uomo che come scrittore. Non ci sono in lui solo "malumore e disagio"; c'è, di più, una stanchezza interna che lo rende apatico, insensibile a tutto. "La tua insensibilità mi disgusta", lo rimprovera la donna cui si è legato, l'attrice Therese. Lui per primo, d'altronde, riconosce le scelte fallimentari compiute, il "falso movimento" della sua esistenza: che cioè con ogni nuova scelta, con ogni movimento, viene continuamente perdendo qualcosa. Quando alla fine decide di abbandonare la compagnia raccogliticcia che gli si è stretta attorno, rifugiandosi in alta montagna, neanche questa scelta contrassegna il passo decisivo verso una ascesa artistica; si tratta piuttosto solo – come riconosce lui stesso – di un pretesto per la sua "apatia". E altrettanto accade con il camionista Bruno di *Nel corso del tempo*. Anche da lui la solitudine è proclamata e reclamata a gran voce, come il frutto di una scelta consapevole, che si crede appagante ("Funziona lo star soli?", gli domanda Robert, il suo compagno di viaggio. "Funziona, sempre meglio"); ma il film mostra, all'opposto, come le sue certezze siano non meno problematiche e i suoi movimenti non meno falsi di quelli di Wilhelm: un girare intorno a sé senza scopo e senza speranza, un vuoto ben colto dalle parole che la cinica lucidità di Robert gli getta in faccia con sprezzo durante il loro ultimo colloquio: "Non sai di che parli. Siedi nel tuo camion come in un bunker e fai dei grandi discorsi sullo star da soli. A te non può succedere niente... Sei praticamente morto".

Questa intima problematicità della poetica di Wenders costituisce, per altro verso, la sua forza. In primo luogo, essa suscita

nell'autore un conflitto con se stesso, spingendolo inconsapevolmente ma irresistibilmente a contraddire le sue proprie convinzioni in fatto di creatività 'moderna' (quella che si pretende alimentata solo da "malumore e disagio"); poiché è evidente che la denuncia del "falso movimento" del suo pseudo-scrittore assume il rilievo e il senso di un'autocritica, della sincera ammissione di una *impasse* creativa. In secondo luogo, nonostante le matrici (esistenzialistico-negative) cui la sappiamo risalire, essa dà vita alla costruzione di un mondo artistico percorso da fremiti di inquietudine e ansia di ricerca, che – almeno in superficie – non si arrende alla staticità; il movimento, per quanto falso, vi resta movimento. È significativo che Wenders colleghi direttamente il tema del viaggio all'essenza del cinema in quanto tale. Una volta egli dice:

> Anche il film, come forma di racconto, non ha che una direzione, l'andare avanti; i miei personaggi vanno avanti senza sapere dove vanno; e il film non ne sa di più; lo spettatore non ne sa di più del protagonista.

E in un'altra circostanza:

> Ho sempre amato lo stretto rapporto che c'è tra movimento (*motion*) ed emozione (*emotion*). Alle volte mi viene fatto di pensare che nei miei film l'emozione nasce solo dal movimento, non è creata dai personaggi [...]. Penso che il movimento mantenga costantemente l'idea del cambiamento. Non è che la gente nei miei film cambi parecchio, per non dire affatto, ciò nonostante mantiene costantemente quell'idea[12].

Di qui l'importanza 'emotiva' che vi acquistano, da un lato, i sogni a occhi aperti, l'inconscio, l'interiorità dell'individuo lascia-

---

[12] Cito da due interviste del 1976, quella con la Tournès (*Entretien avec Wim Wenders*, cit., p. 29), e quella con J. Dawson (nell'opuscolo *Il cinema di Wim Wenders*, cit., p. 34). Sul tema del viaggio in Wenders c'è ormai tutta una letteratura, straripante, pletorica, spesso persino fuorviante. Da ritenere l'osservazione che, a partire da *Alice nelle città*, il viaggio non è più per lui «una fuga, ma una ricerca», «una metafora per la ricerca dell'identità» (K. GEIST, *The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to "Paris, Texas"*, U.M.I. Research Press, Ann Arbor-London 1988, p. 42).

to a se stesso, al deserto della sua solitudine; dall'altro – come lato complementare di questa interiorità impotente, di questo stato di deiezione incapace di elevarsi fino alla coscienza – le immagini paesaggistiche, lo sguardo irrequieto, continuamente mobile, sul mondo esterno. È una costante del cinema di Wenders, fin da *Summer in the City*, che al paesaggio vuoto dell'anima corrispondano o freddi colloqui in interno di personaggi che neanche si guardano oppure, più spesso, la visione – gonfiata a motivo dominante – di immagini in successione del paesaggio esterno che scorrono dinnanzi ai loro occhi: per lo più, lunghe carrellate laterali che accompagnano i loro spostamenti in treno (*Falso movimento*) o in auto (*Alice nelle città*) o in sidecar e furgone (*Nel corso del tempo*), mentre altri mezzi di locomozione, treni, corriere ecc. sfilano fischiando o suonando ai margini della strada.

Quanto più forte è lo stato di crisi interna dei personaggi, tanto maggiore anche la loro inquietudine fisica. Tipicamente wendersiana la congiunzione dei due tratti nel Josef Bloch protagonista di *Prima del calcio di rigore*, il quale, ossessionato dal bisogno di muoversi, di toccare sempre nuovi oggetti ecc., si sposta da un luogo all'altro in continuazione, entra ed esce dai locali (in specie cinematografi), chiede sempre dei giornali, non trova requie: "Perché ti alzi, ti siedi, ti alzi di nuovo, prendi una cosa, poi la lasci?...", si meraviglia la padrona della locanda. "Che ti succede?". In realtà – questo soprattutto va qui rilevato – non si tratta mai nel film dei veri oggetti di un soggetto, di oggetti cioè che, in senso proprio, gli stiano di contro (*Gegen-stände*), ne arricchiscano l'individualità, entrino a costituire la sua esperienza umana. La giusta risposta di Josef alla domanda che gli è rivolta, "Che ti succede?", dovrebbe propriamente essere: nulla. Di sostanziale, fino al delitto, non gli succede in pratica nulla. Egli esperimenta solo l'impressione soggettiva della nullificazione dell'esistente. Di lì a poco i film della "trilogia tedesca" esibiranno esperienze analoghe.

Manca dunque, prima e dopo, un referente oggettivo, un mondo. Piuttosto che con oggetti, si ha a che fare con il regno di una oggettualità morta, meccanizzata, ostile all'uomo: con macchine, appunto, e apparecchi telefonici e juke-box; e, insieme, con una natura anch'essa totalmente estranea. Apparato meccanico e natura si trovano livellati allo stesso grado di inespressività. Ciò che scorre dinnanzi agli occhi dei protagonisti, essi non lo vedono veramente; nel loro sguardo, nella fenomenologia dei paesaggi e dei comportamenti, non viene operata alcuna scelta, non si stabilisce alcuna gerarchia di valore. Le cose – semplicemente (naturalisticamente) – stanno là. A esempio, quando il Wilhelm di *Falso movimento* parte in treno per Bonn, vorrebbe sì, durante il viaggio, "esplorare la sua anima"; ma di fatto i suoi occhi – che si identificano con gli occhi di Wenders, e dunque anche con quelli dello spettatore – non esplorano altro che i paesaggi della campagna tedesca così come essi si succedono al finestrino del treno in corsa da cui egli guarda: paesaggi che potrebbero essere bellissimi – ammette lo stesso regista [13] – ma che, «a causa della storia» (o, diciamo meglio, del modo in cui il regista la narra), invece «sono orribili».

Persino gli incontri con altri personaggi stanno dapprima al livello di questa oggettualità morta. Ho già parlato sopra di quanto accade nel film d'esordio. La novità di *Alice nelle città* e *Nel corso del tempo* è che qui troviamo un Wenders maggiormente disposto a interrogarsi sull'umanità dell'uomo. Non solo il suo occhio si fa più attento, scrutando con passione e interesse soprattutto entro le maglie del mondo infantile – il tema centrale di *Alice*, poi sbalzato a grande rilievo anche da *Nel corso del tempo* (sequenza iniziale che introduce Robert, quando questi si ferma in auto al chiosco di benzina e si rivolge alla bambina accovacciata su una palla, che gli risponde a gesti; immagini dei bambini che giuocano sotto il ponte dell'Elba e della scolaresca al cinematografo; e ancora, nel finale, incontro di Robert, che è un pediatra, con il bambino impegnato a descrivere tutto ciò che vede alla stazione); ma ora le esperienze dei *Wanderer* si arricchiscono di confronti, rapporti, scambi, legami ecc. con altri interlocutori, i cui effetti retroagiscono sui soggetti agenti: si veda, a esempio, il saldo legame che grado a grado si stabilisce tra il fotografo e Alice; o l'incontro di Bruno con l'uomo, stravolto dal

[13] Cfr. l'*Entretien* con la Tournès, cit., p. 30.

dolore, la cui moglie è poco prima perita in un incidente; oppure quello, bellissimo (carico di silenzi, di cose taciute, di mezzi rimproveri, di intima sofferenza), che Robert ha con il padre, giornalista, nella cittadina di Ostheim: di nuovo, due diverse solitudini a confronto.

Cresce in parallelo, sul piano stilistico, la sapienza compositiva, che con *Nel corso del tempo* raggiunge un culmine da Wenders poi mai più eguagliato. La lenta cadenza del ritmo punta qui a stringere in unità esterno e interno; di pari passo con il fluire, lento e monotono, delle immagini del paesaggio esterno, scorre all'interno, nella psiche, la 'storia' dei protagonisti. È interessante rilevare che il concetto della formazione come storia, come processo che avviene "nel corso del tempo", figura – prima ancora che al centro e al titolo del film del 1976 – in *Falso movimento*, nelle parole che Wilhelm mormora all'inizio durante il sonno, quando già da tempo non riesce più a parlare con nessuno; proprio come è la solitudine che spinge i due protagonisti di *Nel corso del tempo* al vagabondaggio, alla ricerca ostinata quanto disperata delle proprie radici. "Io sono la mia storia", dice Robert a Bruno; e Bruno, dopo la visita alla casa renana dove ha trascorso la sua infanzia con la madre: "Sono contento che siamo andati sul Reno. Per la prima volta mi vedo come uno che ha dietro di sé un certo tempo, e questo tempo è la mia storia. È una sensazione abbastanza tranquillizzante".

Non occorre naturalmente molta perspicacia, dopo quanto sopra riscontrato a riguardo del clima esistenziale dominante, per capire come questo "tempo" e questa "storia" si identifichino non con la storia e il tempo oggettivi, bensì con il significato – squisitamente soggettivo – che essi hanno nell'ontologia di Heidegger; come cioè fungano solo da componenti della struttura 'ontica' delle rispettive personalità. Più in là di questo traguardo Wenders non sa andare. Che i suoi personaggi 'scorrano' ora nello spazio e nel tempo con molta più mobilità di prima, che egli addensi loro intorno esperienze di una ricchezza ignota ai suoi film d'esordio, non migliora che in parte le cose; ciò lo porta sempre solo fin sulla soglia della soluzione dei problemi artistici che affronta, talvolta (come nella già citata sequenza dell'incontro di Robert con il padre) fin sulla soglia della piena riuscita, della sequenza capolavoro. Ma solo sulla soglia. Lì giunto, ecco che egli si ferma e rinuncia.

Una rinuncia d'altronde inevitabile. Sono i mezzi formali impiegati che gli fanno difetto, che gli impediscono di andare oltre il naturalismo della sua poetica. Non parlo qui neanche, si badi, dell'esito assai dubbio dei film d'esordio, stilisticamente ancora irrisolti, dove Wenders non riesce ancora ad adattare il ritmo alla sua poetica, a trovare per esso la forma giusta (cadenze ossessive, cesure e passaggi troppo bruschi, montaggio che, nonostante le aperture descrittive tipiche dei film posteriori, appare irragionevolmente concitato, come mai più in seguito; e soprattutto ostentazione del vezzo dell'americanismo, cioè del gusto, invalso fin dai primi cortometraggi, per l'uso ingenuo, acritico, disturbante di stilemi legati al mito del cinema americano); no, parlo dei limiti formali – naturalistici – propri anche a tutti i suoi film maggiori, succintamente compendiabili nei seguenti: la mancanza di ogni lavorio di scavo atto a mediare tra sfera interna ed esterna; la pretesa di fondare una fenomenologia dell'interiorità sopra i meri dati fenomenologici dello sguardo; più precisamente ancora, l'illusione di poter venire a capo del tema del 'disagio', della deiezione esistenziale, portando meccanicamente a combaciare il vuoto interno con il vuoto esibito dalla perlustrazione del paesaggio.

A Wenders non riesce insomma quanto, entro un certo grado, riesce ad Antonioni: quell'atto di "doppia vista", quel processo di disvelamento di una "realtà seconda", dietro la primaria, illustrato a dovere per Antonioni da Aristarco. L'inquietudine del suo sguardo resta in superficie. Ben poco lo soccorrono le risorse tecniche della *camera*. I continui e ripetuti movimenti analitico-descrittivi che essa compie (carrellate, panoramiche) descrivono la realtà senza penetrarla né comprenderla. Il dilemma o, se si vuole, il paradosso del cinema di Wenders (ma anche, purtroppo, la sua *impasse*) sta appunto lì: nel contrasto insuperabile tra l'uso di mezzi stilistici improntati al culto del movimento e una forma artistico-oggettiva la quale, a dispetto dell'apparenza che il movimento le conferisce, si impantana o riaffonda sempre di nuovo nella morta gora della staticità: come diverrà definitivamente chiaro con tutto il suo cinema ulteriore,

successivo alla esperienza del periodo tedesco, sempre più contrassegnato dal cedimento corrivo al gusto del postmoderno, sempre più attratto e soffocato entro le spire di un americanismo di maniera.

3. *Un "nuovo cinema" in stato di paralisi.*

Il destino del "nuovo cinema tedesco" riluce nel suo insieme di scarso fulgore. La resa di Kluge, l'involuzione di Wenders non sono che gli effetti sintomatici della sua debolezza di fondo e, a breve termine, della sua crisi irreversibile. Dalla seconda metà degli anni '70 esso entra in rotta di collisione, uscendone sconfitto, con l'orientamento culturale ostile al cinema che domina nel paese, e di cui reca chiara testimonianza la IV edizione del congresso francofortese *Römerberggespräche* sulla situazione cinematografica nella Repubblica federale (aprile 1976), svoltosi con Kluge, Schlöndorff e altri proprio all'insegna dello slogan "Ci ammazzano il cinema!" [14]: morte (o almeno paralisi) di cui oggi lo storico non può che prendere atto.

È certo un ben singolare destino, frutto insieme di difficoltà personali e intralci e intoppi burocratico-finanziari, ma anche una incontrastabile verità, che la fase d'origine del fenomeno del nuovo cinema tedesco, quella databile da Oberhausen, sia più importante del fenomeno stesso. Tolte rare eccezioni singole, esso infatti presto si frantuma e si dissolve, lasciandosi dietro solo rivoli ininfluenti. E anche tra queste eccezioni, tra i registi che, ciascuno per conto proprio, vi si fanno un nome (da Fassbinder a Herzog, a Syberberg e a pochi altri), la bilancia – a guardar bene – inclina il più delle volte verso il basso. Quasi nulla di realmente significativo si scorge emergere dal cinema tedesco venuto su dopo la fine della prima ondata, sulla sua spinta; né cambia molto al riscontro di questa circostanza che quanto viene su

[14] Cfr. il resoconto che del congresso stila, con ottimismo poi rivelatosi ingiustificato, C. CHIELLINO, *Rft: il giovane cinema tedesco sopravvive*, «Cinemasessanta», n. 119, 1978, pp. 14-8.

goda nella letteratura critica di una fama e un alone di prestigio per più versi ingiustificati, comunque molto superiori al suo merito effettivo.

Potremmo parlare in sintesi, per il nuovo cinema, di uno stravolgimento dei propositi di Oberhausen. La "libertà" là invocata passa qui spesso ad arbitrio. Il vizio principale di un genere di cinema come quello di Fassbinder o Herzog o Syberberg sta nel culto astratto per la trasgressione, ossia nello scambio di ciò che è originale, innovativo, con l'eccentricità o l'eccesso patologico. Non che nascondere le sue propensioni eccentriche, Fassbinder semmai le ostenta. Dal titolo di un'intervista rilasciata nel 1981 a Wolfgang Limmer e Fritz Rumpler apprendiamo che il "razionale" non lo interessa [15]; lo interessano invece, ed egli coltiva con compiacimento, i temi della perversione e del diverso; ma neanche nei suoi film più colti (versioni da Ibsen, da Fontane, da Döblin), o in quelli più impegnati e più riusciti, come *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Le lacrime amare di Petra von Kant, 1971), la rappresentazione va mai davvero a fondo, sino a cogliere, di là dalla immediatezza trasgressiva della superficie, lo scottante nucleo sociale dei problemi volta a volta in questione.

Nonostante le diversità radicali di concezione, impostazione, stile ecc. che li separano da Fassbinder, qualcosa di simile può ripetersi anche nei confronti di Herzog e Syberberg. Se il caso di quest'ultimo, montato ad arte, si fonda sull'esibizionismo di barocche costruzioni senza spirito, per il cinema di Herzog si constata senza difficoltà come gli aggettivi "ossessivo", "apocalittico", "demoniaco" e simili ricorrano di continuo nella letteratura critica; né sorprende che da una critica abitualmente incline a sguazzare nell'irrazionalismo vengano apprezzate e sopravvalutate oltre ogni misura anche le sue simpatie per l'eccentrico, il mistico e il patologico. Herzog si presta d'altronde mol-

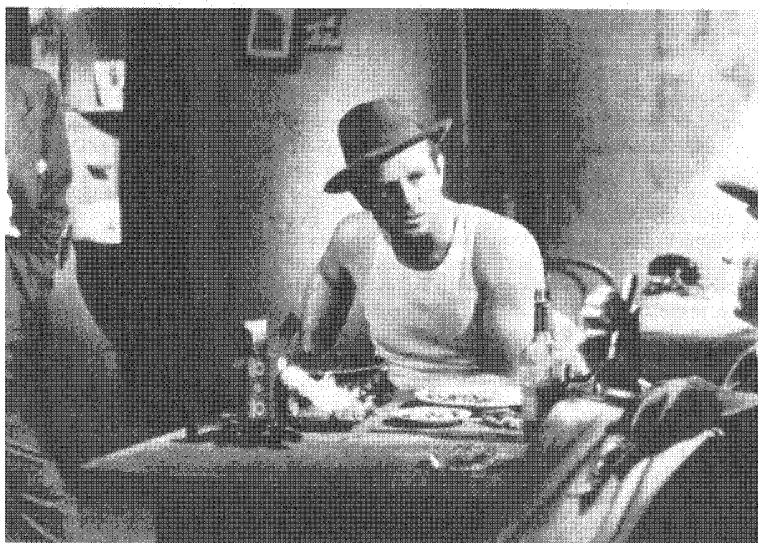
[15] Testo dell'intervista, *Alles Vernünftige interessiert mich nicht*, in W. LIMMER, *Rainer Werner Fassbinder Filmemacher*, Spiegel-Buch (Rowohlt), Reinbeck bei Hamburg 1981, pp. 43-139 (trad. it., dall'ed. 1982², in *R.W. Fassbinder T.V.*, a cura di G. Spagnoletti, Ed. del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 31-84).

to bene a raffigurazioni di tipo romantico-maledetto. Dai cortometraggi sino ai film a soggetto, clamorosamente in apologhi come *Auch Zwerge haben klein angefangen* (Anche i nani hanno cominciato da piccoli, 1969/70), trionfa con lui la sagra per il gusto dell'artificiosa mistione tra quei tratti devianti, l'abnorme e il sofferente, l'inquietante e il ribelle, la cui compresenza mette in forse ogni immagine razionale del mondo. Molto sopravvalutati anche i tre *Heimat* di Edgar Reitz (I parte, 1984; II parte, 1992; III parte, 2004), film a episodi nessuno dei quali in grado di varcare i limiti del precedente *Stunde Null* (Ora zero, 1976), dove Reitz – già sodale e stretto collaboratore di Kluge, oltre che docente presso l'Istituto cinematografico di Ulm – rievoca con pennellate scarne, semicronachistiche, il vuoto materiale e spirituale della Germania del primo dopoguerra.

Sezione settima

FALSE E VERE PROSPETTIVE DEL NOVECENTO FILMICO

Allorché si guadagna la piattaforma dell'ultimo quarto del secolo si può da qui gettare uno sguardo prospettico sul secolo intero: per un verso, nel senso della prospettiva in avanti, molto incerta, circondata da nebbie dense e carenze paurose; per l'altro, a ritroso, lungo il crinale degli svolgimenti storici percorsi, e anche qui con duplice implicazione: anzitutto, la rimeditazione del senso complessivo del loro ruolo e della loro incidenza; in secondo luogo, lo scandaglio di quei casi, fenomeni, settori, che per loro propria natura sfuggono alle maglie della continuità storica in senso stretto: non già certo perché la trascendano o le restino indifferenti (cosa impossibile a qualsiasi prodotto della cultura e dell'arte), ma perché portano su complessi tematici internamente unitari (a esempio, il cinema western, il documentarismo, il film sperimentale, il film di animazione, i rapporti tra cinema e letteratura), non valutabili né comprensibili se non nell'unità dei complessi stessi, se non tramite uno sguardo d'insieme. Mai e poi mai la storia del cinema – una storia del cinema che, come la presente, ambisca a connettersi con la cultura del Novecento – starebbe all'altezza del suo compito prescindendo dalla discussione almeno sommaria di quei complessi; né essa sarebbe concepibile senza un capitolo dedicato agli *outsiders*, cioè agli autori che, per motivi diversi, chiariti più avanti, operano a margine del suo tronco principale, in nicchie a sé stanti, ma non per questo meno dipendenti dai capisaldi della storia generale. Qui di seguito cercherò di mostrare come, in tutti i problemi presi in considerazione, le false e le vere prospettive del Novecento filmico si mescolino inestricabilmente tra loro, contrastandosi di continuo: perché contrasti di vero e falso insorgano nel cosiddetto problema del "cinema d'autore"; a quali veri e falsi esiti, esteticamente parlando, diano luogo i rapporti del cinema con la letteratura; quali e quanti malanni venga vieppiù provocando l'industrializzazione del cinema, segnatamente il cinema industriale a tecnologia avanzata; fino a che punto sia davvero "indipendente" il cinema che si autoproclama tale, o se non si tratti lì, con frequenza, piuttosto solo di una indipendenza fasulla. Il giusto vaglio storico smitifica. Tanti fenomeni, tanti orientamenti, tanti movimenti, tanti autori che appaiono dapprima come forieri di progresso si rivelano nel tempo senza vero spessore, senza un futuro; all'inverso, personaggi trascurati o guardati distrattamente o confinati al margine sono in realtà tutt'altro che marginali: sono *outsiders* influenti, dotati di un loro proprio mondo, indipendentemente dal fatto che sappiano poi o meno trasformare la loro appartata operosità in risultati duraturi, o che la originalità del loro mondo espressivo rimanga esteticamente problematica. Certo di questo scontro di prospettive qui si avrà modo di dire ben poco. Qualcosa tuttavia va detto, se non si vuole che la mappa accusi dei vuoti sconvenienti e ingiustificabili. Già troppe volte le storie del cinema, pur fitte di una quantità di cose inutili, sono incorse in disattenzioni del genere.

Robert Siodmak, *The Killers* (I gangsters, 1946).

John Huston, *The Asphalt Jungle* (Giungla d'asfalto, 1950).

XXV

GLI EQUIVOCI DELLA STORIOGRAFIA

Nel corso della trattazione storiografica dei diversi problemi che sorgono riguardo al posto da assegnare al cinema nella cultura del Novecento mi è avvenuto più volte di esprimermi in dissenso dai giudizi della storiografia cinematografica ordinaria. Non è certo questo il luogo adatto a una indagine minuta circa le ragioni delle manchevolezze e inadempienze di questa storiografia, derivanti in generale, io ritengo, da equivoci di ordine estetico, frutto a loro volta dell'assenza di un vero rapporto organico della storiografia con la cultura[1]. Tirando le somme, si può tutt'al più constatare da un lato quanto poco efficaci, spesso anzi poco perseguite, siano le analisi di problemi davvero rilevanti, dall'altro quanto poco rilevanti siano invece tante analisi su cui la storiografia si affatica e attarda inutilmente. Gli equivoci estetici generano equivoci storiografici. Qui mi limiterò solo a rilievi che investono, come particolarmente gravosi, ingombranti, male intesi, forieri di equivoci, i complessi problematici relativi al rapporto tra forma e tecnica, alla teoria dei generi filmici e al cosiddetto "cinema d'autore".

1. *Progresso tecnico e teoria dei generi filmici.*

La questione del rapporto tra forma e tecnica non differisce fondamentalmente nel cinema da come essa si pone nell'estetica in

[1] Per l'essenziale di questo capitolo, mi servo di quanto già argomentato in *Preliminari a una storia del cinema*, cit., pp. 74-9, 90-101.

generale. Data la sua delicatezza, non avanzo la benché minima pretesa di sviscerarla a fondo qui. Richiamo solo l'attenzione su quei suoi pochi tratti essenziali, senza di cui non si evitano i così frequenti equivoci della storiografia. La forma filmica, come sempre la forma nell'arte, sta in rapporto diretto con il suo contenuto. Essa scaturisce organicamente dalla dialettica interna del contenuto, è essa stessa in tensione dialettica con il contenuto, è, ancor meglio, la forma propria di quel contenuto. Tutto ciò che della forma può dirsi e tutto ciò che della forma va studiato appartiene intrinsecamente alle categorie dell'estetica. La tecnica non è una categoria estetica né si lascia dominare dall'estetica come disciplina. Ha certo anch'essa interrelazioni con l'estetica, ma estrinseche, non di genere immanente. La si potrebbe definire in breve come l'insieme dei procedimenti a mezzo dei quali la forma viene espressa. Presuppone dunque che la forma sia già raggiunta; non entra come fattore costitutivo del processo della creazione artistica.

Di qui non solo la loro differenziazione, ma anche il loro contrasto di principio rispetto alla loro essenza (sebbene naturalmente nella concretezza del prodotto artistico sussista un interscambio fecondo tra esse). Se la tecnica ha una tendenza immanente all'universalità e fungibilità, la "particolarità" caratteristica della forma, come categoria estetica, non consente generalizzazioni, ogni pretesa generalizzante urtando contro il principio che la forma è sempre forma di un contenuto determinato (e provocando quindi, tendenzialmente, l'effetto negativo di trasformare lo stile in maniera); se la tecnica, il cui sviluppo risente a fondo dello sviluppo della scienza, richiede – proprio come quest'ultima – apprendimento e ammette trasmissione, la forma non la si può né apprendere né trasmettere; se lo sviluppo tecnico-scientifico porta a continui perfezionamenti, la perfezione artistica non si sviluppa in parallelo, e uno sviluppo tecnico superiore non intacca la perfezione delle opere appartenenti a una fase tecnicamente inferiore (Giotto non viene 'perfezionato' da Raffaello, né Raffaello da Cézanne o Picasso); più in generale, se la tecnica diventa tanto più perfetta quanto più si distacca dal mondo umano, quanto più si disantropomorfizza (si pensi alle conseguenze del passaggio dal mondo magico

primitivo all'artigianato, e poi dall'artigianato all'industria moderna), la forma artistica resta antropomorfizzante per principio, resta sempre inevitabilmente legata al rispecchiamento del mondo umano.

Ora nel cinema, arte giovane, in costruzione, è naturale che le scoperte tecniche esercitino un fascino e una suggestione insuperabili, cui non resiste neanche la storiografia più seria. Così ecco la storiografia invasa da dispute erudite di totale irrilevanza sotto il profilo estetico, inutilmente ingombra del superfluo (mentre così tante volte vi manca il necessario); ecco seri storiografi correre dietro – come si trattasse di questioni storiograficamente decisive – al problema di stabilire a chi spetti volta per volta il merito del ritrovamento di questo o quell'accorgimento tecnico: chi siano, poniamo, i precursori dell'uso del primo piano o della dissolvenza o del montaggio: tutte questioni certo del massimo interesse fattuale, ma che vanno tenute nettamente separate dalla sfera estetico-storiografica. L'uso di un primo piano ha significato solo in grazia della sua rilevanza espressiva; altrimenti la sua presenza o assenza resta senza rilievo, non migliora o peggiora in alcun modo la qualità di un bel niente. E così dicasi ugualmente, andando avanti nel tempo, per tutti gli altri ritrovati tecnici: che so, per il fonofilm, l'asincronismo, la profondità di campo (*panfocus*), il piano-sequenza, la *camera* a mano ecc., giù giù sino agli "effetti speciali" di oggi.

Non meno storiograficamente foriera di equivoci e confusioni è, in secondo luogo, la questione dei generi filmici, la quale rimanda, a sua volta, a quella del patrimonio categoriale dell'estetica, delle sue categorie autentiche. Interroghiamoci anzitutto su quali siano, in estetica, i fondamenti e procedimenti atti a chiarire il problema dei generi. Il formalismo anche qui va messo senz'altro da parte. Già nei confronti della più insigne critica stilistica della letteratura, di suoi rappresentanti della levatura di uno Spitzer, uno Staiger, un Auerbach, si erano tempo addietro levati autorevoli dubbi circa la possibilità di definire i generi letterari per mezzo di essa. Supponiamo ci si chieda: riesce meglio artisticamente Heinrich von Kleist nel tragico o nel comico, nel dramma o nella novella? «Una cosa è certa, – osserva Cesare Ca-

ses, aspro critico dei limiti della critica stilistica[2] – e cioè che l'analisi stilistica non può da sola dirimere la questione». Figuriamoci quello che inevitabilmente accade quando dall'orizzonte della critica scompare ogni aggancio con l'oggettività e autenticità dell'estetica.

Dico questo perché, con l'invasione del postmodernismo nella cultura, l'estetica incappa in una situazione duplicemente problematica: da un lato, nel pauroso impoverimento dell'apparato categoriale classico (si pensi solo alle conseguenze negative che derivano dalle semplificazioni della "differenza ontologica" di Heidegger, la quale spazza via d'un colpo un intero patrimonio di categorie); dall'altro, nel fenomeno inverso, cioè nel fatto che i trucchi manipolatori del postmoderno spingono a elevare – senza controllo critico – gli effetti della manipolazione a categorie.

Ne risentono anche quelle forme espressive che sono i generi filmici. Le forme espressive non sono mai casuali né arbitrarie. Che esse si impongano, come tali, solo grazie al genio e al talento dell'artista non toglie che il loro venire in essere sia condizionato e filtrato dalle mediazioni storico-sociali. Parlo del loro venire in essere, cioè del processo genetico che le produce, non della struttura ontologica – apparentemente fissa – con cui ci si presentano. Nella misura in cui esse sorgono come strumenti capaci di veicolare bisogni creativi, rispondono a categorie e a leggi oggettive dell'estetica, che si tratta di intendere secondo la loro specificità.

Proprio qui ci imbattiamo nella questione dei generi. L'arte in generale opera omogeneizzando la realtà che rispecchia (tramite i mezzi di cui si serve nei suoi diversi campi, i colori nella pittura, i suoni nella musica ecc.). I generi non fanno altro che porci di fronte ad altrettante specificazioni di questo processo di omogeneizzazione sempre in atto nell'arte. Non li si inventa a capriccio; come le forme, anch'essi non sono casuali; come le forme, anch'essi vanno compresi nella loro necessità, dedotti – per così dire – dagli sviluppi, dai contrasti, dalle circostanze della

[2] C. Cases, *I limiti della critica stilistica* (II), «Società», XI, 1955, p. 270 (rist. nel suo volume *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1963, p. 290).

storia della società. Non dipende dunque dall'arbitrio dei singoli, ma dall'oggettività delle leggi dell'estetica, che ogni genere d'arte costituisca un mondo a sé stante, fondato su princìpi estetici propri e originari. Storicamente i diversi generi sorgono in modo del tutto indipendente l'uno dall'altro, quando sussistono le concrete esigenze storico-sociali che li rendono possibili e ne determinano o ne favoriscono la genesi (nascita della tragedia dai ditirambi in onore di Dioniso, nascita del balletto dalle cerimonie propiziatorie dei cacciatori ecc.). Questa determinazione storico-sociale è così forte, così cogente, che può persino portare alla scomparsa di certi generi tradizionali (la poesia epica) oppure alla nascita di nuovi generi (la pittura di genere nell'Olanda del Seicento, il romanzo borghese nell'Europa moderna).

Genere indica in pari tempo – cito la formulazione che ne dà l'*Estetica* di Lukács – l'«unità dialettica di una stabilità fondamentale dei princìpi» (il genere sempre identico a se stesso) «e di una infinita possibilità di sviluppo delle determinazioni sia essenziali che superficiali» (diversità delle opere sussunte sotto uno stesso genere). Il problema estetico che con esso si pone è perciò duplice. La sua essenza – Lukács spiega – va compresa e analizzata

> sotto due aspetti diversi, e interdipendenti proprio in questa loro dualità. E cioè, da un lato, come la necessaria reazione a determinati bisogni prodotti dallo sviluppo della civiltà e dallo sviluppo (condizionato da quello) degli uomini e dei loro rapporti reciproci e con la natura ecc.; e, dall'altro [...], come elaborazione di categorie specificamente estetiche, che, come i mezzi ideali e più adeguati di soddisfare a questi bisogni, permettono nello stesso tempo al carattere specificamente estetico dei singoli modi di comportamento e delle opere a cui danno origine traducendosi in prassi artistica, di raggiungere una perfetta coerenza e autonomia estetica[3].

Se il genere affonda in questa necessità, allora esso ha una sua legittimità estetica e storica; in caso diverso, si tratta di manierismi artificiosi, buoni solo per scrivere libri alla moda, come, po-

[3] Lukács, *Ästhetik*, cit., I, p. 626 (trad. I, p. 585).

niamo, quelli che oggi escono a ripetizione negli Stati Uniti sul *new horror*, tra il plauso e i plagi della pseudostoriografia apologetica nostrana. Durante un celebre dibattito moscovita sulla teoria del romanzo, replicando a chi invocava, di là dal genere romanzo, la «suddivisione tematica del romanzo in romanzo poliziesco, d'avventure ecc.», Lukács ebbe a dire con sarcasmo: «Si può considerare *Splendori e miserie delle cortigiane* come il capostipite del romanzo poliziesco. Ma che valore ha una suddivisione grazie alla quale questo romanzo di Balzac e le opere di Conan Doyle vanno a finire in unico reparto?»[4]. Lo stesso interrogativo può sollevarsi per le pseudo-classificazioni dei generi filmici. Una cosa è infatti, poniamo, se l'*horror* appare come un fenomeno (autentico) della Germania di Weimar (Arthur Robison o Murnau o Lang), un altro se è costruito artificiosamente dalle *majors* di Hollywood; una cosa è se chiamiamo in causa, trattando del genere, l'epica del western 'classico', un'altra se pretendiamo assurdamente di includere nel discorso i giochetti capziosi del western alla Clint Eastwood o del western all'italiana (Sergio Leone e soci)[5]; una cosa è se eleviamo a genere il *film noir* del periodo bellico e postbellico, sorto da esigenze oggettive, da fenomeni che rispecchiano stati d'animo reali, un'altra cosa se avanziamo la stessa pretesa per il *polar*, ideato come prodotto industriale da vendere alla TV. Sembra incredibile, ma le storie del cinema mettono invece tutto insieme, non sanno fare queste distinzioni, incappando per conseguenza nei clamorosi equivoci di cui dicevo prima.

2. *Sul falso problema della "authorship" a Hollywood.*

Passiamo a un altro problema di grande momento. Tra i tanti compiti della storiografia chiamata a distinguere – sul fondamento dei princìpi teorici dell'estetica – le false dalle vere prospettive del Novecento filmico c'è infatti anche, primario, quello di venire in chiaro circa il senso e le conseguenze del problema dell'"autore" nel cinema. Se ne parlo con riferimento al cinema di Hollywood, ciò ha le sue ragioni, segnatamente le due seguenti: che la cosiddetta *auteur theory* trova essa stessa i suoi referenti principali soprattutto negli autori (registi) hollywoodiani, e che le basi teoriche che la sorreggono e la rilanciano, se non la promulgano *ab origine*, sono, rispetto a Hollywood, per gran parte autoctone: teorie statunitensi, ancorché molto impregnate e dipendenti da fonti francesi. In pari tempo ci si scontra qui con una rilevante questione storiografica; poiché trattare dell'*authorship* a Hollywood significa anche cercare di far luce su un vistoso gruppo di equivoci ostinatamente operanti nella storiografia, a prosecuzione e completamento di quanto già argomentato in precedenza sul mito del cosiddetto "cinema classico" americano[6].

Bisogna che riprendiamo in esame il problema alle radici. È tutta la serie di motivi connessi con la peculiare natura e struttura del prodotto filmico, con la complessità del suo apparato produttivo, con il ventaglio di collaboratori, mezzi tecnici ecc. che la sua genesi postula e mette in movimento, a far sì che nella teoria del cinema si torni sempre di nuovo a sollevare la questione dell'autore. Naturalmente occorre intendersi bene. Quando ne discutevano teorici come Béla Balázs, come Barbaro, come Chiarini, essi avevano dinnanzi a loro qualcosa di assai diverso da ciò che forma oggi il nucleo concettuale della questione. Si trattava allora essenzialmente di far chiarezza intorno a un punto: se e in che misura si dia anche per il cinema un autore nel senso estetico del termine; se, essendo sempre il film frutto di una collaborazione tra più individui, escludendo esso – uso la formula di Balázs[7] – «l'individualismo assoluto», vi si possa o meno riconoscere l'espressione del talento di una data personalità creatrice.

Come risulta subito evidente, questo era ed è un problema non specifico del cinema, ma generale della teoria dell'arte, del-

[4] G. LUKÁCS, M. BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1976, p. 128.

[5] Valga, a titolo di chiarificazione esemplificativa del problema, per mostrarne l'*enjeu* con un esempio singolo, quanto sul western argomento nel capitolo seguente.

[6] Cfr. sopra, VIII, § 2.

[7] B. BALÁZS, *Der Geist des Films* [1930], in *Schriften zum Film*, hrsg. von H.H. Diederichs/W. Gersch, Carl Hanser Verlag, München 1982-84, II, p. 183 (*Estetica del film*, con pref. di U. Barbaro, Ed. di Cultura sociale, Roma 1954, pp. 184-5).

l'estetica. In tanto esso può venire dunque posto e risolto correttamente, in quanto venga inquadrato nei problemi generali dell'estetica e vengano fatte valere anche per esso proprio le stesse categorie che l'estetica fa valere per la risoluzione del problema della creatività dell'arte. Ora, se la riuscita e l'efficacia di un'opera d'arte originale suppongono senza dubbio l'esistenza di una volontà unitaria, ciò non comporta necessariamente che questa unificazione avvenga tramite l'operare di un soggetto singolo; così come il concetto di 'originalità' abbraccia qualcosa di più e di diverso rispetto alla somma di moduli, stilemi, ritrovati, espedienti ecc. messi di volta in volta consapevolmente in funzione da chi crea: abbraccia l'oggettività della forma artistica come risultato. Ci sono casi concreti di collaborazione nelle arti, in architettura, in pittura, nella letteratura narrativa e drammatica (coppie di autori come Beaumont-Fletcher, Erckmann-Chatrian, Il'f-Petrov, i fratelli Goncourt ecc.), che lo dimostrano ben prima delle dimostrazioni ricavabili dal cinema; senza nemmeno dire che anche nel cinema ci sono collaborazioni dichiarate, da Murnau e Mayer a De Sica e Zavattini, dai due Vasil'ev sovietici alla coppia Straub-Huillet e ai fratelli Taviani.

> La semplice possibilità di una riuscita collaborazione artistica tra diverse personalità – osserva Lukács nei *Prolegomeni a un'estetica marxista* – indica che la soggettività creatrice non può essere semplicemente identica alla soggettività immediata degli individui considerati, sebbene le loro principali tendenze recettive e produttive debbano per necessità entrare a far parte organicamente della nuova personalità (dell'autore dell'opera comune) [...]. Se dalla collaborazione di più autori deve nascere una autentica opera d'arte, questa deve ovviamente raggiungere una propria individualità speciale, unitaria, pregnante, dalla concezione fondamentale fino alle particolarità stilistiche. La soggettività di coloro che partecipano creativamente all'opera unitaria ha dunque valore positivo, rilevante dal punto di vista estetico, solo in quanto è capace di diventare un elemento strutturale organico dell'individualità dell'opera[8].

[8] LUKÁCS, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, cit., p. 698 (trad., p. 174).

Quando, nel dopoguerra, dietro l'impulso della "revisione critica" proposta e avviata da Aristarco, la teoria e storiografia del cinema compiono il loro primo reale passo avanti verso la maturità, esse indicano un obbiettivo irrinunciabile precisamente nella messa da parte di ogni angusta specificità disciplinare ("specifico filmico", "cinema cinematografico") e nell'accettazione del principio che ogni seria teoria e storiografia debbono avere come compito primario quello dell'innalzamento dei problemi estetici del film al livello dell'estetica generale e del loro conseguente inserimento entro il contesto complessivo della cultura e dell'arte. Su questo nuovo sfondo problematico, anche la questione di sapere chi sia nel cinema l'autore viene corrispondentemente trasformandosi di significato; essa non designa più la questione decisiva, ultima, di fondo, quella in base a cui ne va – come ne andava all'epoca di Balázs – della fondazione teorica del cinema e della sua relativa consistenza d'arte, bensì solo un momento del più generale contesto estetico dei problemi in cui si inquadrano i rapporti del cinema con le altre arti.

Se più tardi, cominciando con il lancio della "politique des auteurs" da parte dei «Cahiers du cinéma», per scendere giù (attraverso tutte le modifiche del caso) sino ai nostri giorni, il concetto di autore viene di nuovo chiamato in causa, ciò accade ormai con ben diverso intendimento. Ora le basi, le fonti, i rimandi teorici, i punti di aggancio e di riferimento sono altri: sono la linguistica di un Hjelmslev, la morfologia strutturale (semiologia) di un Propp; sono e divengono sempre più nel tempo – per fare solo qualche nome – Foucault, Derrida, Deleuze, Ricoeur, Barthes, Gadamer e l'ermeneutica in generale, oltre alla narratologia di Genette. Poiché la mentalità astorica e antiumanistica di tutte queste tendenze, per tanti versi a loro volta debitrici di Nietzsche e del secondo Heidegger (e nelle loro punte estreme in forma così oltranzistica da provocare in qualcuno a giusta ragione il sospetto che «esse facciano in ultima istanza lega con le forze di una incombente barbarie»[9]), trova

[9] Cfr. R. WOLIN, *Modernism vs. Postmodernism*, «Telos», n. 62, 1984-85, p. 27; *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger*, Columbia University Press, New York 1990, pp. 156 sgg.

radici soprattutto in Francia e nei paesi di lingua inglese, Stati Uniti in testa, è naturale che proprio lì la *auteur theory*, nell'accezione ultima della formula, trovi più distintamente corpo e si delinei in tratti più netti e definiti. Dai seguaci francesi di André Bazin come dallo statunitense Andrew Sarris, da studiosi britannici come Geoffrey Nowell-Smith e Peter Wollen, sono ora elevati a criteri costitutivi della teoria fattori connessi con l'individualità soggettiva (la 'personalità') del regista in quanto tale, la sua competenza tecnica, certe sue ricorrenti caratteristiche di stile, il marchio inconfondibile o la 'traccia' che egli lascia nella composizione delle immagini e delle sequenze, se le si guarda attraverso un simile filtro soggettivo, se le si esamina alla luce non della loro datità, ma del loro significato mediato, riposto: tutti aspetti presenti, secondo i teorici in questione, più nel cinema americano che in qualsiasi altra cinematografia del mondo.

> Questa è un'area – asseriva Sarris nel 1962 – dove i registi americani sono in genere superiori ai registi stranieri. Poiché il cinema americano viene in massima parte commissionato, un regista si vede costretto a esprimere la sua personalità mediante il trattamento visivo del materiale piuttosto che non mediante il contenuto letterario di esso [10].

E Wollen – pur alquanto critico in argomento – ribadisce pressappoco gli stessi concetti e la stessa contrapposizione di principio tra i registi hollywoodiani e quelli europei, a tutto vantaggio dei primi, stabilendo solo in più (dal momento che scrive qualche anno più tardi, nel 1969) un collegamento in linea retta degli assunti impliciti nella *auteur theory* con i procedimenti di "decifrazione" frattanto elaborati e resi di moda dall'ermeneutica. Le sue parole sono queste: «La *auteur theory* non si limita ad acclamare il regista come l'autore principale di un film. Essa implica un'operazione di decifrazione; rivela autori dove prima non

[10] Cito il saggio di A. SARRIS, *Notes on the 'Auteur' Theory in 1962*, dalla silloge antologica *Film Theory and Criticism*, ed. by G. Mast/M. Cohen, Oxford University Press, New York-Oxford 1979², p. 662.

se ne era visto alcuno» [11]. Ne deriva così, in nome del soggettivo e del riposto, del diritto inconculcabile dell'autore a farsi valere con qualsiasi mezzo, un duplice ordine di effetti sul terreno della valutazione critica. Da un lato vengono tenuti in gran conto tutti i tratti caratteristici di quello che Hegel chiamava con sprezzo, nell'*Estetica*, il «talento senza genio», incapace di andar oltre «i limiti dell'abilità esterna» [12]; dall'altro vengono passati per buoni, approvati e incoraggiati tutti i peggiori capricci dell'arbitrio soggettivistico, tutte le più variopinte, cervellotiche ed eccentriche fumisterie, non meno ostili dell'assenza di genio al raggiungimento di risultati d'arte: poiché, ammonisce ancora Hegel, se è vero che l'artista ha il compito di far

> diventare interamente cosa sua l'oggetto, deve a sua volta saper dimenticare la sua particolarità soggettiva con le sue accidentali contingenze, e, da parte sua, immergersi interamente nella materia, cosicché egli come soggetto è, per così dire, solo la forma per dare forma al contenuto che lo ha preso. Una ispirazione, in cui il soggetto faccia esagerata mostra di sé e si faccia valere come soggetto, invece di essere l'organo e l'attività vivente della cosa stessa, è una cattiva ispirazione.

Conseguentemente Hegel si esprime così a riguardo della «vera oggettività» in arte:

> del contenuto autentico che ispira l'artista, niente deve essere trattenuto nell'interno soggettivo, ma tutto deve essere sviluppato completamente, e in modo anzi che sia l'anima e la sostanza universale del contenuto scelto appaiano messe in rilievo, sia la forma individuale di esso appaia in sé completamente conclusa e compenetrata da quell'anima e sostanza rispetto a tutta la rappresentazione. Infatti la cosa più alta e più eccellente non è l'ineffabile, di modo che l'artista sarebbe in sé più profondo di quanto non palesi l'opera, ma

[11] *Ibid.*, p. 681 (dal saggio di P. WOLLEN, *The Auteur Theory*, nel suo volume *Signs and Meaning in the Cinema* [1969], British Film Institute, London 1998, pp. 50-1). Anche l'*Auteurism Revisited* dell'omonimo fascicolo messo insieme da Richard Koszarski per «Film History» (VII, 1995/4) è, neanche a dirlo, solo quello che fa centro sul cinema americano.

[12] HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 293 (trad., p. 319).

> le sue opere sono il meglio dell'artista e il vero; egli *è* ciò che è, ma non *è* ciò che rimane solo nell'interno [13].

Ora, quanto più disattesi sono questi ammonimenti, tanto più viene spinto avanti il processo di dissoluzione teoretica dell'oggettività della forma. Da ciò che la forma è in sé, come risultato dell'attività svolta dal soggetto creatore che la elabora e la plasma, come essenza della configurazione artistica, si retrocede alla sfera in cui predomina la mistica del soggetto come mera particolarità individuale; donde anche la reviviscenza nella prassi critica di fenomeni del passato – spacciati per alcunché di nuovo – quali la critica esclamativa, l'entusiasmo fanatico e incontrollato per questo o quel *cult movie*, la soggezione nei confronti delle manipolazioni consumistiche indotte dalla moda; donde soprattutto il fenomeno – a mio giudizio particolarmente deleterio – dell'ultraspecialismo formalistico, proprio nel senso del ritorno alla difesa dei pseudovalori dello "specifico filmico" già spazzati via dalla "revisione" (e dalla storia).

Sorge in tal modo la tendenza a un compiaciuto atteggiamento esoterico da iniziati, da 'cinefili', e a uno snobismo raffinato quanto ideologicamente subdolo, equivoco all'estremo. I *radical-chic* sempre pieni di sdegno per il "cinema delle dittature", posti di fronte a una dittatura cinematografica che annulla la personalità del singolo, lasciandole spazio solo per manifestazioni latenti, improvvisamente ammutoliscono, anzi si abbandonano a sorprendenti forme di apologetica, per effetto delle quali non più che abili artigiani senza genio del cinema di Hollywood, come un Cukor o un Wyler, un Ray o un Sirk, un Penn o un Pollack, un Altman o un Coppola, uno Scorsese o uno Spielberg vengono trasformati *tout court* in 'autori'. Alfred Hitchcock può venire addirittura innalzato a modello di una *authorship* così intesa: sebbene lui per primo sappia e scriva, fin da quando arriva a Hollywood, che lì il regista è una figura assolutamente secondaria di una industria enorme, dove in realtà sono gli imprenditori/produttori a dirigere gli *studios* [14]. Ma su questo e altro la critica sorvola, battendo imperterrita, compiaciuta, la strada del mito. Così a più riprese e da più parti (a esempio, da biografi e critici come Donald Spoto, Gene D. Phillips, David Freeman) si parla senz'altro, per Hitchcock, di un «marchio del genio» impresso così a fondo «sull'intero *corpus* della sua opera» da renderla in ogni senso «inconfondibile»: ciò che – ammesso sia vero – non dice naturalmente ancora nulla circa il suo valore, fomentandone però intanto il culto, la mitizzazione e, di conseguenza, la consacrazione della *authorship* del regista; tanto che lo stesso Bazin si sentiva in dovere e si premurava accortamente di mettere in guardia i fautori più estremi di questa prassi critica contro il suo maggior pericolo, il «culto estetico della personalità» [15].

Ora, in primo luogo, un autore non opera lasciando 'tracce' o 'marchi'. Egli fa molto di più: porta a esistenza come realtà nuova, di seconda istanza, come oggettività estetica, qualcosa di (in precedenza) affatto inesistente; non solo la permea tutta (dall'esterno), ma la fa venire originariamente in essere, lascia che (dall'interno) essa prenda organicamente vita. In secondo luogo, non si danno mai forme di *authorship* a mezzo servizio. Può certo accadere che un autore riesca solo in parte nei suoi intenti, non li mandi tutti a buon fine o anche fallisca; ma le doti creative, se di vero autore si tratta, gli appartengono *in toto* e le sue opere, se riuscite, le esprimono e ne rifulgono altrettanto come totalità compiute, chiuse in se stesse, non già certo per tocchi isolati o sprazzi allusivi. Perché invece la decantata *authorship* di questo o quel regista di Hollywood manca di stabilità e consi-

[13] *Ibid.*, pp. 297-9 (trad., pp. 324, 326-7). È quanto Goethe, da artista, esprimeva con la formula: «Lo spirito del reale è il vero ideale» (cit. da TH. MANN, *Saggi su Goethe*, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1982, p. 158).

[14] Cfr. le interviste di *Hitchcock secondo Hitchcock. Idee e confessioni del maestro del brivido*, a cura di S. Gottlieb, Baldini & Castoldi, Milano 1996, pp. 215-6, 269.

[15] Cfr. A. BAZIN, *Panoramique sur Hitchcock* [1950], in *Le Cinéma de la cruauté*, cit., pp. 131-4; *Sur la "politique des auteurs"*, «Cahiers du cinéma», n. 70, 1957 (che cito dalla versione italiana nel volume *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 73-4; rist. in *Dal cinema al cinema. La nuova critica e le origini delle "nouvelles vagues"*, a cura di S. Toni/P. Cristalli, Transeuropa/Cinegrafie, Ancona 1997, pp. 60-1).

stenza? perché tanto spesso si dissolve come nebbia al sole? Semplice: perché essa non corrisponde affatto ai criteri e alle qualità di una *authorship* autentica. Dire, a esempio, di John Ford ciò che va ripetendo di continuo buona parte della storiografia americana, che egli è un autore per istinto, capace, da straniero ben integrato, sia di parlare istintivamente la lingua del popolo, sia anche di «celebrare la storia del popolo americano», si può solo se non ci si dimentica di aggiungere che le celebrazioni fordiane difettano per lo più di spessore critico; che se, come artista, talvolta egli parla la lingua del popolo, come cantore di storia si comporta piuttosto da ideologo ufficiale di una America ufficiale, abdicando alla sua presunta *authorship* o comunque lasciando che essa vada a fondo tra conformismi senza rimedio.

Cito a bella posta nomi sommamente rispettati e riveriti (Hitchcock, Ford). Qui meglio che altrove gli equivoci della *authorship* a Hollywood appaiono infatti in tutta evidenza. Non discuto, si capisce, delle qualità singole di singoli prodotti; discuto dei princìpi in base ai quali li si giudica. Solo i princìpi dell'estetica possono qui fare da discrimine e fornire risposte conseguenti. Il raffinato snobismo degli apologeti di questo genere di *authorship* sarà anche molto moderno (o postmoderno), molto alla moda; non per questo ha qualcosa a che vedere con l'essenza della questione che ci occupa. Così come viene posto dalla moderna storiografia filmica, il problema del cinema d'autore, tanto più se riferito al cinema di Hollywood, è dunque *a limine* un falso problema. (Uno, non certo l'unico. È mia radicata convinzione che gran parte della teoria e storiografia del cinema sia ingombra di falsi problemi.) Piena validità teorica mantiene invece – benché non se ne possa trattare qui – il problema del rapporto della soggettività creatrice dell'autore, quale che nel cinema egli sia, con l'opera compiuta (con il film). Problema, questo sì, realmente centrale per l'estetica, che va riconosciuto e risolto come problema generale; ogni tentativo di modernizzarlo altrimenti, per quanto raffinato, non può che distorcerlo.

XXVI

APOGEO E CRISI DEL WESTERN

Se si ritiene che in una mappa storica del cinema vada detta, come va detta, anche una parola sul cinema western, allora il luogo giusto per parlarne sarebbe forse la fase di trapasso rappresentata dalla preparazione e dalla crisi del conflitto bellico. Certo – e questo spieghi perché ne parlo invece qui – l'intelligenza piena del fenomeno richiede uno sguardo più comprensivo, esteso sia al prima che al dopo di quell'arco di tempo; tanto più in quanto la rigidità dei moduli del 'genere' vi domina con stringenza vincolante, dandogli una apparenza di continuità, e che anche gli estremi della sua parabola, la sua ascesa e il suo declino, vi figurano come momenti internamente collegati.

Purtroppo qui come altrove gli studi di teoria e storia del cinema mancano per lo più di porre in modo conseguente la questione del senso estetico dei generi filmici. Se sul western regnano ancora gli equivoci, le confusioni, le incertezze, le discordanze di vedute che tanta parte della saggistica più recente – pur diversissima per formazione e basi ideologiche – lascia trasparire con lampante evidenza, ciò dipende, non certo in ultima istanza, da questo mancato processo di chiarificazione teorica. In nessun altro campo forse tanto nettamente come in questo si rivela l'arretratezza della teoria, il divario, anzi lo scarto, tra teoria e prassi: l'incapacità che ha la prima, chiusa entro la cerchia di problemi puramente tecnico-formali (formalistici) del western come genere, di tenere dietro alla seconda, alle sue svolte, ai suoi progressi e da ultimo anche alla sua involuzione, alla sua fase di decadenza e di crisi. Una adeguata trattazione della teoria dei generi mostrerebbe tra l'altro che, se dal punto di vista estetico la priorità deve spettare anche qui, come sempre, al contesto stori-

John Ford, *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939).

co generale piuttosto che al caso singolo, e al condizionamento genetico-evolutivo delle categorie di un dato genere piuttosto che alla eccezionalità di circostanze soggettive, al talento o al genio individuale di questo o quel realizzatore (fatta sempre salva, bene inteso, la possibilità che eccezioni si verifichino), allora neanche il western può sottrarsi a questo ordine di precedenze, a questo condizionamento di base.

Ne danno già ampia testimonianza le vicende – che qui non posso illustrare se non di scorcio – del western cosiddetto 'classico'. Basti solo ricordare come esse siano legate per più versi e in più sensi, talora contraddittori, al grande fervore di sviluppo dell'America del primo Novecento, al suo *boom* capitalistico ed espansionistico, al mito epico dei pionieri e a quella entusiastica celebrazione delle loro imprese (colonizzazione, dissodamento di nuove terre, apertura di nuovi mercati, costruzione di una linea ferroviaria *from sea to sea* ecc.), che trae certo diretta o indiretta ispirazione dalla ideologia dell'"americanismo" del presidente Theodore Roosevelt: alludo segnatamente alla fede nella «missione civilizzatrice americana» esaltata dalla sua grande opera sull'espansione a Ovest, *The Winning of the West* (1889-96). Caratteristico del western 'classico' è infatti proprio questo, che la "conquista del West" viene narrata sotto forma epica. Prendiamo il noto film di John Ford, *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924), prototipo e modello formale del genere, insieme con *The Covered Wagon* (I pionieri), realizzato l'anno prima da James Cruze. Gli ingredienti epici lì ci sono già tutti: ingenuità primitiva del racconto, coralità derivante dal grande evento nazionale della congiunzione ferroviaria tra i due oceani, sviluppo narrativo non drammatico ma epicamente lineare, disteso, lento, pausato, fitto di episodi ritardanti, ciascuno dei quali costituisce a sua volta un tutto a sé stante; e infine, a far da nucleo centrale, da perno diegetico, la figura dell'eroe, con il suo variegato contorno di deuteragonisti, episodi in subordine ecc. (un legame sentimentale destinato a buon fine, una scorta di amici e compagni fidati pronti a spalleggiarlo in ogni circostanza).

L'epicità viene così assicurata dall'inglobamento episodico dei conflitti e dalla atmosfera serena entro cui essi si realizzano e risolvono. Sennonché Ford (come, e ancor più, accade a Cru-

ze, Wesley Ruggles e altrettali minori pionieri del western) inciampa nell'ostacolo che lo sviluppo sociale degli Stati Uniti ha reso ormai problematico, per non dire impossibile, un vero epos. Epica e capitalismo cozzano tra loro, si respingono a vicenda. Che cosa fa allora il regista per aggirare l'ostacolo? Prendendo a pretesto la natura vergine, socialmente ancora incontaminata del West, stacca e isola le vicende dalla storia reale, trasformando la 'frontiera' in mito. L'ingenuità di personaggi, vicende, episodi singoli, intermezzi comici ecc. si giustifica grazie all'espediente che avremmo a che fare qui solo con il presociale, con il primitivo. Siccome però questa primitività nei rapporti reali non si dà più, ecco che allora essa viene costruita artificialmente, creata come mito, e tutti gli svolgimenti vengono trasposti e idealizzati in prospettiva mitica. Solo così può nascere – anche se relativamente – del vero (artistico) entro il falso (storico). L'epos resta un che di artificiale, ma nella sua artificialità funziona, dando fin da subito origine a *topoi* destinati a ricomparire e a fissarsi stabilmente come tali nel cinema western.

Così si spiega anche la particolare struttura epica del citato film di Ford. Esso – si badi – non dice assolutamente nulla intorno alla genesi della grandiosa impresa transoceanica; non spiega, se non per gli esteriori riferimenti al conflitto con i proprietari terrieri, da chi venga la sua ideazione originaria, quali gruppi sociali chiami in causa, quali interessi economici coinvolga, su quali capitali si fondi; ne esalta bensì l'idealità nazionale, che deve coinvolgere tutti, nordisti e sudisti, proprietari come operai, braccianti ecc., ma tace dell'organismo economico che le sta dietro, l'Union Pacific: la quale non è certo solo un ideale, ma anche – e primariamente – una grande impresa capitalistica. Ammantando a dovere questi silenzi, l'epica fornisce la forma adeguata, e insieme la giustificazione, della struttura del film. Sulla sua base si spiega che il film sia costruito a episodi che narrano conflitti singoli entro un tutto organico già ben saldo e stabile, mai posto in discussione; che Lincoln vi figuri come il supervisore mitico dell'impresa, lontano ma pur continuamente presente; che l'eroina, Madge Bellamy, arringhi convincentemente la folla dei lavoranti scontenti, decisi ad andarsene, proprio in nome della nazione, dell'ideale unitario ecc. (Altrettanto

che in Griffith i neri, qui gli indiani sono visti come un impedimento o un freno al raggiungimento degli obbiettivi nazionali.)

Molto più ancora che durante la presidenza Coolidge (la cosiddetta "era della prosperità", foriera di distorsioni apologetiche delle quali risente a fondo anche *The Iron Horse*), questa tendenza all'epica del western 'classico' culmina con il *New Deal* del secondo Roosevelt, quando – abbiamo visto a suo luogo[1] – l'allargamento delle basi della democrazia e il rafforzamento della fede democratica e degli ideali democratici negli Stati Uniti permettono ai registi di quel paese, non escluso lo stesso Ford, di accostarsi molto più concretamente ai problemi sociali e di circondare le loro narrazioni di un alone di ingenua – quanto franca e schietta, democraticamente onesta – coralità popolare. Neanche specialisti del western pur assai lontani dalla prospettiva donde guardo io, quali Bazin e Rieupeyrout, Fenin e Everson, Roger Tailleur, negano la possibile incidenza, entro un certo grado, di questo nesso storico; Bazin si spinge anzi fino a indicare nel *New Deal* la causa o una delle cause che spiegano il fenomeno della «promozione di cui il western sembra beneficiare dal 1937 al 1940».

> Forse – scrive – la presa di coscienza nazionale che preludeva alla guerra nell'era rooseveltiana vi ha contribuito. Siamo propensi a pensarlo nella misura in cui il western vien fuori dalla storia della nazione americana che esso esalta direttamente o no. In ogni caso questo periodo dà perfettamente ragione alle tesi di J.L. Rieupeyrout sul realismo storico del genere[2].

Così Bazin. Ora l'epica del western 'classico' ha le sue basi ideologiche proprio lì. E l'ideologia si trae dietro ancora una volta la forma compositiva. Pur con tutte le sue illusioni e idealizzazioni, con tutti i suoi convenzionalismi e conformismi, la composizione viene infatti organizzandosi sempre meglio secondo quegli

---

[1] Cfr. sopra, IX, § 2.

[2] A. BAZIN, *Évolution du western* [1955], in *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., III, p. 147 (mi servo qui della trad. di A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, pp. 261-2).

stilemi, tipicamente epici, ricordati sopra (aura da mito, ruolo centrale dell'eroe, meccanismi ritardanti ecc.), che danno respiro e fascino alle riuscite migliori del genere, come avviene al più alto grado nel Ford di *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939). Con il suo slancio, non meno che con le sue idealizzazioni, questo genere di epica permette di rispecchiare, trasfigurandole, circostanze storiche precise, una fase storicamente determinata della evoluzione degli Stati Uniti. Di tutti gli aspetti eroici, leggendari, della conquista del West esso può trattare e tratta ancora con la massima schiettezza, con aderenza istintiva alle tradizioni popolari e alle concezioni religiose e sociali del popolo; rispecchia insomma, nei casi migliori, forme nazionali tipiche di folclore, senza cadere in una vuota genericità (fermo restando per altro il principio che valore e significato dell'epica del western non vanno in alcun modo esagerati[3]).

Tutto diverso lo stato delle cose nel dopoguerra. Con il dopoguerra e con l'avvento della "guerra fredda", scompaiono in America le condizioni donde il western era sorto. Via via che lo "spirito di Jalta" viene cedendo il posto alla "dottrina Truman", e mutano e si inaspriscono di conseguenza anche le tensioni ideologiche interne, l'epopea del western cessa di rappresentare un modello significativo e storicamente perseguibile. Quel modello ora non funziona più; la sua validità si prolunga al massimo fino all'altezza di *My Darling Clementine* (Sfida infernale, 1946); ma già in questo (relativamente) tardo western fordiano, come pure in un altro western di qualche rilievo, *Il fiume rosso* di Hawks (1948), l'afflato epico-popolare risulta fortemente compresso, ridotto, illanguidito.

Non appaia incongrua né forzata una tale apparentemente disomogenea eziologia (intendo: il rapporto di causa ed effetto tra "guerra fredda" e crisi del western). La americanistica più av-

[3] Per un giusto ridimensionamento della questione si vedano i rilievi di ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 301-23: dove si sottolinea come per il western si possa tutt'al più parlare di una epopea determinata, della «epopea yankee», e come il mito, il nocciolo mitologico di questa epopea, non implichi di per sé nulla di positivo: «Se il mito – la storia della frontiera americana ridotta a leggenda – è lo specifico del western, non è davvero esso a "dar lustro al genere"».

veduta insiste oggi sempre più sui concetti di "totalità" e "onnipervasività" della "guerra fredda"[4], nel senso che essa deborda dai suoi confini strettamente politici e investe la sensibilità, il modo di sentire e reagire della coscienza comune, dunque *a fortiori* la coscienza dell'artista. Secondo taluni biografi e critici di Ford (Andrew Sinclair, Ken Nolley, Richard Slotkin, tutti studiosi americani), sono proprio i drammatici eventi politici del dopoguerra, "guerra fredda" e conflitto coreano, che danno ai suoi film del periodo «una qualità ambigua», che trasformano il suo «ottimismo postbellico inizialmente generoso nel cinico pessimismo della "guerra fredda"»[5]. La trilogia che, subito dopo *My Darling Clementine*, Ford realizza sui "cavalieri del Nord Ovest" (*Fort Apache*, 1948; *She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950), inframmezzata dall'interessante *Wagon Master* (La carovana dei Mormoni, 1950), è, con tutta evidenza, già un prodotto del nuovo periodo. Vi si respira un clima generale di sospetto; gli Stati Uniti stanno sotto la minaccia di oscure forze nemiche, che rischiano di metterne a repentaglio la libertà e attentano all'unità della nazione. Ovvio che non si dia più, in tale clima, alcun respiro epico; per l'epica – neanche per quella edulcorata e idealizzata del western 'classico' – non c'è più posto.

Si sbaglierebbe però additando in Ford uno dei responsabili o dei complici della creazione di quel clima avvelenato. Come altri registi del western (Walsh, Wellman ecc.), egli ne è piutto-

[4] Cfr. F. ROMERO, *Le frontiere storiografiche della guerra fredda*, «Studi storici», XXXV, 1994, pp. 667-75; *Indivisibilità della guerra fredda. La guerra totale simbolica*, ivi, XXXVIII, 1997, pp. 935-50.

[5] Cito qui, rispettivamente, A. SINCLAIR, *John Ford*, The Dial Press/James Wade, New York 1979, p. 155, e K. NOLLEY, *The Representation of Conquest: John Ford and the Hollywood Indian, 1939-1964*, in *Hollywood's Indian: The Portrait of the Native American in Film*, ed. by P.C. Rollins/J.E. O'Connor, The University Press of Kentucky, Lexington 1998, pp. 84-85; l'ultima biografia di Ford (J. MCBRIDE, *Searching for John Ford: A Life*, Faber and Faber, London 2003, pp. 472-5) documenta del resto eloquentemente il suo personale coinvolgimento nella crociata anticomunista scatenata a Hollywood sulla fine degli anni '40. Più in generale, circa l'«impatto della "guerra fredda" sul western» (impatto discusso in termini immediatamente politici, poco comprensivi della vera questione estetica di fondo), cfr. il cap. III della monografia di J.H. LENIHAN, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London 1989, pp. 24 sgg.

sto la vittima, e il suo cinema ne porta pesantemente segni e conseguenze. Dagli altri semmai egli si distingue perché, in qualità di autore di talento, sente istintivamente la problematicità della nuova situazione venutasi a creare e vi reagisce architettando una disperata quanto utopica strategia difensiva: strategia consistente in ciò, che da qui in avanti – fino a *The Man who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance, 1962), allorché la resa appare dichiarata – egli si ritrae il più possibile nella sfera dell'intimità, in una cerchia di sentimenti, il cui fine sarebbe – se e dove gli riesce – di sconfiggere le asprezze di quel clima, o almeno di smussarle e attenuarle.

Naturalmente, siccome il clima è un prodotto oggettivo dei tempi, la sua utopia resta soltanto un'utopia. Egli si illude di potersi ritagliare, per così dire, delle sacche sociali incontaminate dal progresso, dove valgano ancora le norme della società arcaica. Nulla meglio della setta dei Mormoni gli offre questo idoneo terreno di lavoro. Il male c'è, ma sta intorno, non riguarda i rapporti di vita della setta, e quando tenta di infiltrarsi nelle loro maglie viene neutralizzato e sconfitto. Stilisticamente, in coerenza con questa visione, le immagini di *Wagon Master* e della trilogia riecheggiano le forme dell'epica precedente, ora però come venate da quell'aura di malinconia, da quei tratti elegiaci, che divengono sempre più il contrassegno della nuova fase.

Si assiste così nel western a un profondo rimaneggiamento del modello strutturale 'classico'. In luogo dell'epica ingenua del passato sorgono, da un lato, il dramma problematico, il conflitto interiore di coscienza, dall'altro e contemporaneamente, la tendenza dell'epica a svolgersi in elegia e in nostalgia romantica per il vecchio mondo e i vecchi rapporti sociali andati distrutti. Campeggiano sì ancora, come fattori primari, eroe e mito; ma l'eroe, interiorizzando i suoi conflitti, diventa inquieto, disilluso, macerato, problematico; e la mitologia, perso il suo radicamento sociale, da popolare passa a 'intellettuale', così come d'altronde di forme intellettualistiche, di complicazioni psicologico-romanzesche, tende ad ammantarsi l'intera struttura narrativa del nuovo western: quello che perciò si usa chiamare, da Bazin in avanti, *surwestern* o "western con personaggi". Sia sufficiente, a esemplificazione della svolta intervenuta, richiamare l'attenzione sul complesso di dati, risultati e conseguenze che si possono trarre da un raffronto tra il Ford del western 'classico' e quello, poniamo, di *Liberty Valance*; oppure tra gli schemi narrativi in uso presso il western 'classico' e quelli di film così diversificati, ma da questo lato non meno unitariamente significativi, come *Shane* (Il cavaliere della valle solitaria, 1952) di George Stevens, *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1952) di Fred Zinnemann, *The Man without a Star* (L'uomo senza paura, 1954) di King Vidor o *The Left Handed Gun* (Furia selvaggia, 1957) di Arthur Penn.

Qui si scorge bene la trasformazione subita dal mito. Ford, che nel 1924 cantava epicamente la costruzione della "via dei giganti", ora che ogni slancio epico è spento guarda con nostalgia a quello che il West era prima, "quando non c'era la ferrovia" (senza che lo sfondo popolare della vicenda possa più avere alcuna robustezza); dal canto loro, Stevens e Zinnemann, Vidor e Penn tengono sì fede anch'essi al valore del mito, ma ora non tanto alla mitologia popolare e corposamente sociale dei pionieri in cerca di una nuova frontiera, quanto piuttosto a quella – intellettualistica e falsamente epicizzata – dei cavalieri erranti, degli uomini senza stella e senza paura, ma anche senza terra, senza nazione e senza passato, che «vengono da lontano e lontano se ne vanno» (Aristarco): che cioè, provenendo dall'oscura regione del mito, in essa di nuovo scompaiono senza lasciar traccia. "Andrò molto lontano... Un uomo ha la sua via segnata, non può cambiarla", dichiara Shane nel finale del film di Stevens, che poggia, non a caso, su una gamma singolarmente ricca di soluzioni figurative, cromatiche e sonore, intese a questa valorizzazione dell'eroe mitico (si vedano in special modo le teste sbalzate su sfondo azzurro intenso, i campi alternati dell'eroe e del bambino, l'eco dei prolungati richiami di quest'ultimo ecc.; un ricorso ad analoghi espedienti figurativi, come a esempio l'immagine del protagonista vestito di nero e spesso inquadrato di contro a un cielo 'pulito', senza nuvole, mette in luce Aristarco per *Mezzogiorno di fuoco*).

Mitologia e fatalismo si danno qui strettamente la mano; la concezione pseudo-epica di Stevens (come quella di Zinnemann, Vidor e molti altri autori del nuovo western) non può che mettere capo a un connubio di tal fatta. Ma nessuna ricercatezza psicologica, nessuna complicazione romanzesca, nessuna aggiunta

estrinseca che si sovrapponga alle categorie estetiche costitutive del genere e ai suoi stilemi, può essere in grado di supplire – tranne che in casi del tutto eccezionali – alla dissoluzione del contesto dei rapporti reali da cui storicamente esso ha preso le mosse. Il maggior grado di determinazione delle vicende e delle situazioni, l'arricchimento della tipologia, dei personaggi, dei caratteri ecc. conducono tutt'al più a un travestimento di superficie, non a una modifica radicale dell'essenza del genere. Sotto una veste formalmente aggiornata stanno lì infatti ancora vecchi, insuperati schemi: insuperati e, in quel quadro, senza una completa rielaborazione e ristrutturazione delle sue componenti, oggettivamente insuperabili. Dalla teoria marxiana della «ineguaglianza dello sviluppo», discussa nell'introduzione ai *Grundrisse*, sappiamo che certi periodi di fioritura dell'arte non stanno in rapporto diretto con lo sviluppo della società, che certi suoi generi, come l'epica, sono possibili nella «forma classica» solo in un determinato stadio di tale sviluppo, e non oltre; con l'avvertenza, naturalmente, che «la giusta idea marxiana circa il favore o l'ostilità di un periodo verso l'arte (verso determinati generi artistici)» ha solo il valore di una legge di tendenza.

> Cioè a dire – precisa al riguardo Lukács –: nell'ambito di questo favore oppure ostilità, che, per quanto nettamente differenziati rispetto ai singoli generi artistici, sul piano generale restano purtuttavia categorie sociali, per i singoli artisti possono esserci ed effettivamente ci sono ulteriori alternative individuali. Lo sviluppo ineguale si presenta dunque a un superiore livello dialettico, giacché in un periodo di ostilità possono comunque nascere opere d'arte significative. Con ciò, tuttavia, non viene soppressa l'ostilità in quanto tale, – un tentativo in questo senso condurrebbe a semplificazioni volgarizzanti –, ma solo messo in luce il fatto che entro uno sviluppo ineguale può aversi uno sviluppo ulteriore, a una potenza più elevata[6].

[6] G. LUKÁCS, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (*Werke*, B.de 13-14), hrsg. von F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1984-86, I, p. 664 (*Per l'ontologia dell'essere sociale*, trad. di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1976-81, I, pp. 375-6). Il passo marxiano dei *Grundrisse* è in K. MARX-F. ENGELS, *Werke*, Dietz Verlag, Berlin 1958-83, XLII, p. 44 (K. MARX, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, trad. di E. Grillo, La Nuova Italia, Firenze 1968-70, I, p. 39).

Siffatta 'legge' – ontologicamente fondata – di sviluppo dei generi non la si può contraddire neanche nel western, pena il fallimento. E il fallimento di tanti tentativi in contrario sta lì a comprovarlo. (Va da sé che la questione della corrispondenza storico-genetica delle categorie al genere non ha nulla a che vedere con quella della pretesa 'normatività' delle leggi estetiche.)

Se in linea di principio sono giuste le argomentazioni fin qui svolte, se a cardine dell'analisi e della valutazione di questo come di qualsiasi altro genere filmico bisogna porre non paradigmi astratti, ma nessi categoriali d'ordine estetico storicamente e socialmente mediati, allora è anche vero che gran parte delle tesi oggi di moda presso la critica del cinema western – sia essa reazionaria oppure sedicente progressiva – perdono ogni seria consistenza. Intendiamoci bene: nulla è rimasto immutato neppure nella letteratura critica. Chi prenda in mano gli studi di Jerri Calder, di Philip French, di Kevin Brownlow, di Georges-Henri Morin, di Jon Tuska, di Michael Coyne, oppure taluni dei saggi raccolti in volumi collettanei più recenti[7] riscontra subito quali e quanti e quanto indubbi siano i progressi da essa ultimamente compiuti sul piano sociologico. I limiti della più gran parte di questi studi sta in ciò, che gli autori fanno discendere dai loro spesso giusti presupposti sociologici di partenza conseguenze immediate – troppo immediate – anche per l'evoluzione del western come genere, che alla storia reale (o alla sua falsificazione) lì è di continuo commisurato. Senza tener conto, sul piano estetico, del fatto – pur da loro sempre sottolineato – che il western nasce dal mito ed è, in certo senso, il mito di una nascita (degli Stati Uniti come nazione, come grande potenza), che esso fa tradizionalmente perno molto più sul mito e la leggenda che non sulla verità della storia, costoro tendono a innalzare la questione della fedele rappresentazione storica, del rispetto e della comprensione per la civiltà indiana ecc., a criterio di misura della validità estetica del western in genere.

[7] Oltre che al citato *Hollywood's Indian*, penso a libri come *The Movie Book of the Western*, ed. by I. Cameron/D. Pye, Studio Vista, London 1996, e *Westerns: Film Through History*, ed. by J. Walker, Routledge, New York-London 2001.

Siamo, ritengo, fuori strada. Al di fuori del contesto ideologico complessivo in cui il western si inquadra e da cui prende luce, la specificità di certi richiami critici, di certi schemi di riferimento, di certi moduli e criteri interpretativi chiusi ora entro la sfera di un tecnicismo astrattamente specialistico, ora entro un arido sociologismo meccanicistico, appare quanto meno incongrua e artificiosa, per non dire senz'altro priva di senso. Che senso mai possono avere infatti teorie che mettono tutto il western passato e presente, classico e postclassico, sotto il segno della «nostalgia dell'epopea»? o che trascorrono allegramente da forma a forma, dalle forme del vecchio western a quelle del nuovo, senza nemmeno accennare al come e al perché di questo trapasso, senza alcuna consapevolezza delle profonde modifiche linguistiche e stilistiche che esso importa? E ancora: che cosa può produrre di criticamente significativo l'atteggiamento dei sostenitori del cosiddetto western dell'"ultima frontiera" o "maggiorenne", se poi costoro sono gli stessi che si esaltano per l'«arte virile e coraggiosa» del giovane come del vecchio Ford, trattano da maestri, da «grandi autori», registi come Anthony Mann, Delmer Daves, Nicholas Ray, Budd Boetticher, lodano incondizionatamente la loro (quasi sempre mediocre) produzione o additano a «film esemplare» un semplice prodotto di smercio come *Little Big Man* (Piccolo grande uomo, 1970) di Penn?

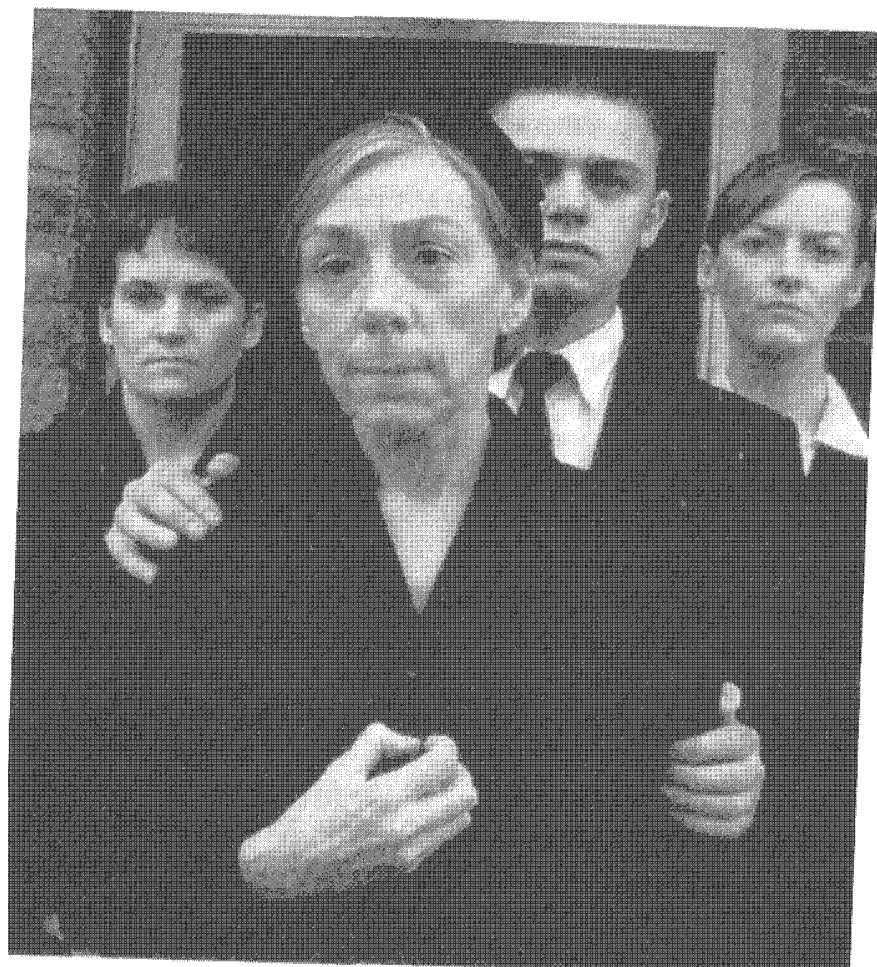
In realtà, a parte l'enorme sopravvalutazione di uomini e opere, per questa via si accresce solo la massa già strabocchevole degli equivoci, si riesce solo ad aggiungere – con il pretesto di una «ridefinizione del fenomeno western» – confusione a confusione. Non è del resto un caso se molti di questi moderni esegeti si abbandonano fiduciosi alla ottimistica quanto illusoria convinzione che il western sia divenuto con il tempo «migliore che mai», e che il contesto produttivo che lo sostiene, il cinema di Hollywood, sia oggi «meno imperialistico» di cinquant'anni fa (meno cioè di quanto non fosse intorno al periodo della "guerra fredda"): asserti da cui traspare come, in fatto di equivoci, la critica del western non abbia fatto poi troppi progressi rispetto alla vuota – ma per lo meno ingenua e inoffensiva – apologetica del passato. Si ripresenta qui, in campo critico, la situazione di immobilismo già descritta per il campo creativo. Quantunque

spesso mutati di segno, ideologicamente capovolti, schemi critici e modi di approccio sono rimasti gli stessi, e così pure le frequenti ipervalutazioni, gli entusiasmi non fondati, i cedimenti al mito: il genere mitologico proprio del western trapassa spesso ancora, come prima, nella mitologia del genere. Per questo parlavo in apertura di arretratezza della teoria.

Naturalmente sarebbe non meno falso e semplicistico rappresentarsi la decadenza e la crisi del western come momenti di un processo lineare a senso unico. Non mancano neppure qui, si capisce, svolte effettive, reazioni al conformismo dominante, controtendenze, ossia tendenze agenti in senso opposto alla linea principale. Il contenuto intimamente problematico del nuovo western sta senza dubbio anch'esso in rapporto con problemi storici reali, con l'acuirsi delle tensioni e dei conflitti di classe negli Stati Uniti, di cui riflette, talora anche con responsabilità e lungimiranza, il significato. Un Mann, un Penn, un Daves offrono realmente esempi di questo genere, esprimono in più casi una concezione del mondo realmente democratica: Daves, a esempio, l'autore di quel *Broken Arrow* (L'amante indiana, 1950), che – come già autorevolmente provato in sede critica – segna una svolta nella trattazione della questione indiana, nonché, in collaborazione con lo scenarista Dudley Nichols, del non meno impegnato e democratico *The Return of the Texan* (Il figlio del Texas, 1952), mostra in *Cowboy* (1957) come un romantico e tranquillo impiegato d'albergo si introduca nel rude ambiente dei mercanti di bestiame, ne assimili a poco a poco i costumi di vita, impari il mestiere del cowboy: impari cioè che il grande traffico, i grandi allevamenti, le grandi fortune caratteristiche delle trasformazioni che viene subendo dopo la fine della guerra di secessione il Middle West, si fanno soltanto senza risparmio di colpi, che tra allevatori capitalisti vige solo la legge rigida e spietata, secondo cui la vita del bestiame vale molto più della vita di un uomo. "Tu non sei un cowboy, sei un miserabile!", gli griderà alla fine, sorpreso da tanto cinismo, persino il suo 'maestro'. In realtà Daves sottolinea con tutta l'impostazione del suo film che è proprio questo il vero cowboy, che proprio questo cowboy – e non il personaggio mitico, romantico, idealizzato del vecchio western e, in parte, anche del nuovo – ha avuto esisten-

za e sviluppo nell'America dell'ultimo Ottocento. E analogamente che per Daves si potrebbe dire a riguardo della concezione di altri autori: della vigile sensibilità democratica di Abraham Polonsky, delle prese di posizioni fermamente antirazziste di Richard Brooks, dell'onestà che induce Penn o Ralph Nelson alla denuncia delle stragi perpetrate dai bianchi nei confronti di pacifiche e inermi tribù indiane, ecc.

Ma l'essenziale – ripeto – non sta qui. L'essenziale sta piuttosto nel rendersi conto, coerentemente con la teoria marxiana della «ineguaglianza dello sviluppo», che ci sono qui dietro, implicite, questioni estetiche molto più vaste e profonde di quanto la critica del western non sospetti; che il contenuto problematico del nuovo western ne determina anche la problematicità formale, l'irresolubilità dei problemi di composizione e resa espressiva al livello della forma. Se il Ford del dopoguerra passa da «progressista a reazionario»; se le coraggiose tesi di un Daves restano pur sempre formalmente inespresse; se i vari Stevens, Aldrich, Ray, Boetticher e via dicendo, nonostante la "psicologia" presente nei loro film, imboccano sistematicamente dei vicoli ciechi; se insomma il nuovo western pressoché al completo accusa dei palesi cedimenti, tutto ciò avviene per ragioni (e con presupposti e conseguenze) molto diverse da quelle che i suoi esegeti mostrano di credere, e che investono, di là dai casi singoli, anzi come loro condizione, le basi materiali stesse della società. Così persino il dotato Sam Peckinpah, uno dei pochissimi narratori di epopee western che, situando personaggi e conflitti entro un ampio contesto critico-storico e una struttura narrativa solida, ricca e mobilmente articolata, sia ancora in grado di conferire al genere una certa vitalità, un certo respiro epico, ben oltre le pretese del "western psicologico", urta contro altrettanto condizionanti difficoltà oggettive e finisce in sostanza con il fallire nei suoi sforzi di rinnovamento; anche nelle sue opere più felici, più riuscite dal punto di vista del rispecchiamento in forma artistica di conflitti storici reali (*The Wild Bunch*, Il mucchio selvaggio, 1969; *Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973), egli non ha la volontà né la possibilità di sviluppare coerentemente fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, le giuste premesse da cui muove. Come negli altri casi prima indicati, anche in lui il rinnovamento, quando c'è, resta a mezzo; o, meglio, l'impostazione nuova, la tensione verso una nuova struttura formale, entrano in contraddizione con le vecchie, codificate categorie del genere, creando un groviglio di problemi formalmente insolubili. (Irrilevante, d'altronde, il prosieguo della sua carriera.)

Decadenza e crisi del western non sono dunque affatto fenomeni accidentali. Essi non sono solo il prodotto – dovuto a fortuite coincidenze – di una crisi soggettiva degli autori, dell'esaurirsi di una vena; non sono cioè qualcosa di anomalo. E non sono neppure, probabilmente, fenomeni transitori. Da quanto si può congetturare oggi in base alle risultanze esposte, li si direbbe piuttosto sintomi di un processo irreversibile (di nuovo, si capisce, quanto al genere in se stesso, senza pregiudizio per la possibilità di riuscite eccezionali). Prima e più che con disposizioni soggettive, fenomeni come questi – si è visto – sono da mettere in rapporto con lo sconvolgimento intervenuto nell'assetto delle condizioni storiche generali, tanto politiche quanto ideologiche e sociali, che si erano mostrate favorevoli in passato allo sviluppo del genere western e al successo della sua peculiare poetica epico-mitologica. Dissoltesi quelle condizioni, venuto meno il terreno su cui quella poetica poteva far presa, anche il genere ha risentito del contraccolpo, né il tentativo di surrogare alla mitologia la storia autentica (tentativo realizzato oltre tutto in forme assai dubbie, parziali, criticamente poco lucide) appare da sé solo sufficiente ad arginare e a superare la crisi in atto. Il nodo della crisi non si lascia sciogliere tanto facilmente. Perché, a dispetto delle boriose quanto inconcludenti elucubrazioni della critica specialistica, ciò che decide in ultima istanza del progresso o della decadenza di un genere artistico resta pur sempre il contesto storico-ideologico complessivo, cioè l'insieme che formano i rapporti sociali concreti tra gli uomini, le condizioni concrete dell'umanità in una certa fase del suo sviluppo, il quadro – e il grado – dello scontro tra le classi. In questo senso la crisi del western contrassegna – come riflesso settoriale di condizioni generali – una fase oggettivamente critica della storia degli Stati Uniti.

Terence Davies, *Distant Voices, Still Lives* (Voci lontane... sempre presenti, 1988).

XXVII

LIBERTÀ CREATIVA, INTERMITTENZE D'AUTORE E "OUTSIDERS" A MARGINE DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO

La griglia tramite cui, per scelta, opera la presente mappa lascia inevitabilmente scoperte zone estese di attività creativa. Anzitutto essa non tiene conto, in linea di principio, se non dei risultati di una creatività libera, senza compromessi, cioè della produzione di quegli autori, i cui intenti – gli intenti almeno – esulano dal concetto di produzione industriale e sfuggono alle strette manipolatorie delle esigenze di mercato. Ciò naturalmente non significa una drastica, incondizionata pretesa all'arte. Quanto sono venuto fin qui argomentando mostra come, accanto a falsi autori legittimati da una storiografia non meno falsa, si diano non solo autori veri dotati di un loro indiscusso e indiscutibile mondo d'arte, ma anche talenti di vario grado capaci, in determinate circostanze, di sollevarsi al rango di autori; oppure autori la cui libertà creativa non si esplica sempre completamente, o le cui doti e capacità si infrangono contro ostacoli esterni o interni. *Conditio sine qua non* per la loro presa in considerazione resta, a livello soggettivo, l'esistenza di un talento che trovi oggettivamente la possibilità di manifestarsi, almeno a intermittenza. Anche entro le strutture dell'apparato produttivo ufficiale in funzione non mancano casi di personalità dotate, che si creano nicchie proprie, angoli separati e protetti, indispensabili per operare al riparo dalle soperchierie dell'industria.

In secondo luogo, una storia del cinema seria non sarebbe concepibile – neanche sotto forma di mappa – senza un capitolo dedicato agli *outsiders*, cioè agli autori attivi a margine del suo tronco, del suo asse storico centrale: non già solo del filone o dei

filoni commerciali e spettacolari dominanti (cui essa non presta per principio attenzione), ma dei filoni che contano davvero, che hanno una rilevanza sotto il profilo artistico. Certo ogni artista è, come tale, un *outsider*, se esprime un mondo originale, visto che l'originalità forma il contrassegno di ogni opera d'arte autentica, riuscita; la creatività consiste per l'appunto nel portare in essere una realtà formata di nuovo conio. Ma qui la qualifica di *outsider* vale in senso proprio. Essa designa quel ristretto gruppo di autori, la cui creatività – per motivi ogni singola volta diversi – non si trova in sintonia con le tendenze artistiche del loro tempo o il cui modo di comporre si caratterizza per tratti che non si lasciano ricondurre entro schemi o parametri storiografici definiti, a qualcosa come una scuola o una tendenza o un movimento o un gruppo: né della storia del cinema, né della cultura del Novecento in generale.

Outsiders di questo genere formano altrettante nicchie isolate, a margine del panorama ufficiale. Naturalmente la designazione in parola, il riconducimento alla classe così denominata, non garantisce di per sé nulla: non esime dall'accertamento dei risultati conseguiti, non ne assicura la qualità. Ci sono, anche qui, veri e falsi *outsiders*. Talora si tratta solo di un collateralismo artificioso, a raggio limitato, privo di nerbo; talora di uno sperimentalismo ultrasoggettivo, rinchiuso su se stesso; talora di carriere che, salutate come alternative nel fulgore degli inizi o aperte da gran clamore senza fulgore affatto, vanno presto arenandosi e confondendosi con il conformismo più alla moda. (Il caso Robbe-Grillet in letteratura trova anche nel cinema corrispondenze numerose, cominciando già dai suoi propri esperimenti filmici, tutti goffi all'estremo.) D'altronde per gli *outsiders* veri non è facile muoversi a pieno agio in un campo così minato come quello del cinema, dove ogni scelta autonoma, ogni deviazione dalla norma, ogni soprassalto di libertà creativa vengono ben di raro tollerati. Chiunque conosca anche solo un poco le traversie di grandi maestri come Dreyer, di figure ribelli come Stroheim o Welles, sa fin dove l'intolleranza può arrivare, mettendo a repentaglio la fisionomia stessa della loro personalità. Come tante volte accade per gli artisti d'opposizione, il pericolo massimo che sovrasta all'*outsider* nel cinema è che la situazione

faccia di lui anche un *outcast*, non solo respinto a margine dalle leggi dell'*establishment*, ma lasciato senz'altro (e senza speranze) fuori dal giro.

Intermettenze d'autore e autori come *outsiders* credo siano le formule giuste per portare a chiarezza il fenomeno cui qui alludo, caratteristico soprattutto – e non certo a caso – del cinema della seconda metà del secolo: quando più spesso si creano le circostanze della venuta in essere di prodotti riconducibili a registi dalle caratteristiche testé definite, i quali, pur senza assurgere al rango di maestri, presentano tratti di originalità artistica degni della più attenta considerazione. Le cinematografie di quasi tutti i paesi del mondo contemplano casi simili. Mi soffermerò qui, molto in breve, a titolo puramente esemplificativo (senza che inclusioni ed esclusioni suonino come dettate da tassativi criteri assiologici), sopra i seguenti: Manoel de Oliveira (Portogallo), Stanley Kubrick (Stati Uniti), Jacques Tati (Francia), Jean-Marie Straub (Germania), Terence Davies (Gran Bretagna), Pier Paolo Pasolini (Italia), Andrej Tarkovskij (Unione sovietica) e Krzysztof Kieślowski (Polonia). Semplici esemplificazioni, ripeto, il cui elenco sarebbe ritoccabile a piacere. Qui esse non hanno se non il duplice scopo di cui si è detto: da un lato, richiamare l'attenzione su figure restie a un inquadramento troppo vincolante in questa piuttosto che in quella sfera della cultura filmica del Novecento, dall'altro attestare la frequente ricorrenza del fenomeno degli *outsiders* nella storia del cinema della seconda metà del secolo.

Certo il fenomeno non ricorre ovunque allo stesso modo. Né dal punto di vista della trafila biografica personale, né da quello del rapporto degli autori con gli organismi produttivi la situazione che si presenta è la medesima per tutti. Taluni di costoro vengono formandosi e muovono i primi passi entro le maglie della produzione ufficiale, per scostarsene solo in prosieguo, chi mettendosi in proprio, chi trovando canali di finanziamento alternativi; altri cominciano da *outsiders* fin da subito e lo restano anche, oppure instaurano con la produzione, a margine, rapporti di compromesso. Prendiamo anzitutto i casi di Stanley Kubrick e Manoel de Oliveira. Unica personalità di spicco della storia del cinema portoghese, Oliveira, portoghese di Oporto lega-

tissimo alla sua città anche sotto il profilo filmico, è, per le sue cose migliori, di pregio (non tutte lo sono), altresì un regista importante. Difficile riassumerne l'importanza in pochi tratti, tanto più che le fasi alterne della sua carriera, le lunghe pause tra l'una e l'altra, la varietà delle scelte e degli spunti di partenza, la ricchezza di esperienze nei generi più diversi, dal documentarismo al teatro filmato, dalla novella al racconto di costume, impediscono che il suo cinema preservi il contrassegno della omogeneità. Dove il regista mostra di trovarsi più a suo agio, dando il meglio di sé, è presso gli scrittori portoghesi dell'Otto-Novecento che egli predilige (Camilo Castelo Branco, José Régio, Agustina Bessa-Luís): coloro i quali più sanno nei loro testi evocare e dar corpo, dietro la superficie degli avvenimenti, a situazioni sospese, ad atmosfere impalpabili eppure pregne di consistenza storica nazionale e tensioni latenti.

> Universale per temi e intenti, l'opera di Oliveira – si è scritto da parte di un suo connazionale – non può comprendersi bene che a confronto con quella di Camilo, Régio o Agustina. Tre scrittori del nord del Portogallo, quello stesso nord dove nacque e dove vive Oliveira, quel nord ancestrale e barocco, la cui conoscenza è fondamentale per l'apprensione del senso ultimo dell'opera di colui che ne proviene, regionale nella sua universalità e universale nel suo regionalismo[1].

Si pensi alla cosiddetta – da lui stesso – "tetralogia degli amori frustrati", tre dei quattro tasselli della quale, dopo *O passado e o presente* (Il passato e il presente, 1971), provengono da testi letterari: *Benilde ou a Virgem Mãe* (Benilde o la Vergine Madre, 1975), dal dramma omonimo di Régio; *Amor de perdição* (Amore di perdizione, 1978), dal romanzo omonimo di Castelo Branco, un adattamento a grandi dimensioni, che impegna Oliveira per tre anni, e giudicato il lavoro a partire da cui «il suo stile e la sua visione del cinema raggiunsero la loro piena maturità e la loro piena realizzazione»[2]; e *Francisca* (1981), dal romanzo *Fanny*

[1] J. BENARD DA COSTA, *Manoel de Oliveira: la magie du cinéme*, «Cinémathèque», n. 9, 1996, p. 36.
[2] *Ibid.*, p. 33.

Owen della Bessa-Luís, la quale ultima collabora con il regista anche per film successivi, primo e principale tra tutti *Vale Abraão* (La valle del peccato, 1993), dal suo romanzo omonimo liberamente rifatto a *Madame Bovary*: dove la geografia settentrionale del Portogallo, intorno al Douro, ha ancora una volta grande rilievo. (La valle del Douro sta in generale a Oliveira pressappoco come la valle del Reno a Beethoven, qui lui stesso intensamente presente con le note della sonata *Al chiaro di luna*.)

Non sono incontri casuali. Non lo è quello con il romanticismo critico di Castelo Branco, il cui *Amore di perdizione* colpisce Oliveira per il «doppio livello» a cui si giuoca, l'«uno superficiale, aneddotico, sentimentale, molto esplicito, e l'altro ben più profondo»[3]; non lo è quello con le idee narrative della Bessa-Luís, così bene messe in luce dal suo romanzo *Joya de familia*, fonte del posteriore film di Oliveira *O princípio da incerteza* (Il principio dell'incertezza, 2002): le idee, poniamo, circa la bellezza come enigma e l'identità tra seduzione e sofferenza; o circa quanto di "interessante" si nasconde anche sul terreno etico, in situazioni ambigue, dove a dominare è ciò «che vela di complicità i limiti del bene e del male». Oliveira condivide in tal senso con la scrittrice un certo pessimismo di fondo, persuasi come sono entrambi – sempre nelle parole del romanzo della Bessa-Luís – che «la piccola storia di ciò che è oscuro, e quella delle sue armi, detiene il potere in questo basso mondo»; «che nulla al mondo è veramente duraturo, che i sentimenti e i loro usi non corrispondono a nulla di davvero importante». Mutano di volta in volta gli spunti, gli argomenti, ma resta immutato il sottofondo. Ovunque è un andar cercando il riposto di azioni e sentimenti, «una maniera, soprattutto, di affrancarsi dai fatti per non occuparsi che del loro residuo, di ciò che mette conto d'essere decifrato». La questione è, criticamente, se e dove questa ricerca va a buon fine, quali effettivi risultati artistici procura. Qui si vuole sottolineare solo come Oliveira ci lavori sopra con impegno, mai dimentico degli strumenti lingui-

[3] Da una sua conferenza stampa a Berlino, edita con il titolo *Entretien avec Manuel de Oliveira*, «Jeune cinéma», n. 126, 1980, p. 24.

stici che usa, specie il montaggio[4], inteso dapprima nel suo senso classico, poi, a partire dal mediometraggio semidocumentaristico girato per le strade di Oporto, *O pintor e a cidade* (Il pittore e la città, 1956), in forma più prossima alle esigenze del cinema della "terza fase" (lunghe inquadrature, piano-sequenza, montaggio interno); e come talora, a intermittenza, consegua buoni risultati.

Analogo, in fatto di libertà creativa e intermittenze d'autore, il caso Kubrick, geniale quanto diseguale regista del cinema americano, una delle sue poche voci realmente anticonformistiche. Quando realizza il suo film migliore, *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1957), egli lavora ancora per il sodalizio messo in piedi con il produttore James B. Harris, dipendente per la distribuzione dalla United Artists; ma, anche così, solo con fatica, superando mille difficoltà e ostacoli (e non sempre e non dovunque il blocco della censura), gli riesce di far circolare il film: film dotato, oltre che di un robusto impianto drammatico, di una prospettiva antimilitaristica e pacifista senza molti termini di confronto altrove, e che raggiunge l'acme nella sequenza conclusiva: quella dei soldati riuniti ad ascoltare, durante la pausa tra due assalti, il canto di una giovane ragazza nemica, denso di accenti patetici validi per entrambe le trincee. «Il carattere inedito e democratico di Kubrick, la sua esigenza di verità e di realismo sono evidenti», commenta opportunamente Aristarco[5]. Qui Kubrick va infatti molto oltre i traguardi fino allora raggiunti dal cinema in tema di pacifismo (da un Pabst, poniamo, o da un Milestone), per affondare senza riguardi la sua lama criticamente distruttiva nella piaga della mentalità imperialistica; una critica che più tardi, dopo diversioni all'insegna di un eccentri-

[4] Cfr. le due interviste che Oliveira rilascia a Bénard da Costa, *Il cinema non è il cammino per la santità*, in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese 1970-1999*, a cura di R. Turigliatto, Lindau, Torino 2000, p. 176, e *Il cinema: al di là del sipario nero*, in *Manoel de Oliveira*, a cura di S. Fina/R. Turigliatto, Torino Film Festival/Associazione Cinema Giovani, Torino 2000, p. 106.

[5] G. ARISTARCO, *Orizzonti di gloria*, «Cinema nuovo», VII, 1958, n. 126, p. 153 (rifuso nel *Dissolvimento della ragione*, cit., p. 234; e poi ripreso dal catalogo della Biennale di Venezia *Stanley Kubrick*, a cura di M. Ciment, Ed. Giorgio Mondadori, Milano 1997, p. 209).

smo spesso poco probante, egli riprende in toni per certi aspetti anche più crudi con l'antimilitaristico *Full Metal Jacket* (1987).

La sua inventiva opera però soltanto a sprazzi. Non ci si deve lasciar sedurre dagli entusiasmi critici per film come *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica, 1971) o *Barry Lindon* (1975). Nella critica aleggia da sempre intorno a lui un mito, una 'leggenda', che i suoi biografi (John Baxter, Vincent LoBrutto, Michel Ciment), sensibili tutti indistintamente agli aspetti reconditi della personalità, riassumono – gonfiandone la valenza – nella formula del nevrotico dallo sguardo penetrante. Ciò sta forse in rapporto anche con la sua formazione, di regista che comincia la carriera da fotografo, e con la sua situazione personale, di cittadino americano geograficamente sradicato, residente in Inghilterra. La sua idea del cinema è in effetti altra, diversa rispetto a quella in uso a Hollywood. Essa si fonda sul principio di libertà e autonomia creativa, sempre perseguita ma – come rileva a giusta ragione Riccardo Aragno, in riflessioni frutto di una dimestichezza protrattasi con il regista per oltre trent'anni – non sempre ottenuta a pieno: «Stanley è riuscito tre volte a fare film come voleva: *Orizzonti di gloria*, *Arancia meccanica* e *Full Metal Jacket*. Negli altri ci sono segni – spesso marcati – di compromesso»[6]. A evitare sopravvalutazioni, 'leggende' indebite, sarebbe bene che la letteratura critica ne tenesse maggiormente conto.

Lungo vie ancora più discoste dalle ufficiali si sviluppa in Francia la carriera di Jacques Tati. Le sue prime esperienze nel lungometraggio, *Jour de fête* (Giorno di festa, 1949) e *Les Vacances de M. Hulot* (Le vacanze di Monsieur Hulot, 1953), sono lavori relativamente a basso costo; il loro buon introito gli consente la realizzazione, più dispendiosa, di *Mon Oncle* (Mio zio, 1958); ma quando, con *Playtime* (Tempo di divertimento, 1967), egli arrischia un intero patrimonio in proprio, l'esito commercialmente fallimentare dell'impresa gli stronca senza appello la carriera, chiusa da epifenomeni di poco rilievo.

Una filmografia certo singolare, quella di Tati. Chiunque la

[6] R. ARAGNO, *Kubrick. Storia di un'amicizia*, a cura di M. Afferrante/D. Dottorini, Schena, Fasano (BR) 1999, p. 13.

prenda in esame non può non restare colpito, subito a prima vista, dalla esiguità numerica della sua produzione, dai lunghi intervalli di tempo che separano ciascuna sua opera dalla successiva. Tra il primo e il secondo lungometraggio corrono quattro anni; altri cinque ne passano per *Mio zio*; quasi dieci da *Mio zio* a *Playtime*. Difficoltà produttive di varia natura intervengono senza dubbio a determinare questa circostanza, così come vi contribuiscono, per parte loro, il rigore del regista, il suo più che giustificato scrupolo di non venir mai meno all'impegno di un lavoro coscienzioso; ma, insieme con le ragioni estrinseche e con gli altri intrinseci scrupoli soggettivi, nemmeno sono da trascurare, mi sembra, le difficoltà storiche oggettive in cui la poetica di Tati va per sua natura a urtare.

Se *Giorno di festa* e *Le vacanze di Monsieur Hulot* si librano in una sorta di aura provinciale senza tempo, l'una contadina, l'altra piccolo-borghese, scenograficamente memori entrambe della festosità urbana di Clair (dagli sfondi ambientali ai fronzoli e festoni di abbellimento dei preparativi per le feste), con personaggi-comprimari che fanno piuttosto da comparse, già *Mio zio* solleva seri interrogativi senza risposta circa la caratterizzazione sociale del suo protagonista, quel «bianco cavaliere» dell'ideale «in cerca di non si sa quale Graal», come lo definiva acutamente André Bazin al tempo delle *Vacanze*[7], che risponde appunto al nome di Monsieur Hulot. Vero, intorno a lui e grazie a lui «Tati crea un universo», un mondo artistico che si ordina a partire dal disordine del personaggio («incarnazione metafisica di un disordine», dice ancora Bazin, «che si perpetua a lungo dopo il suo passaggio»). Ma chi è in sostanza Hulot? Dove affondano le sue radici? Da quale retroterra sociale prendono motivo e giustificazione le sue azioni, il suo comportamento, il suo costume di vita? Vano cercare lì o altrove una risposta. Tati aggira sempre volutamente la questione; qualunque risposta a essa dai suoi film è esclusa. Anzi, più si accrescono intorno al personaggio gli assurdi e mostruosi meccanismi della società capitalistica, le disformità inumane della tecnologia, e più Hulot si ritrae in sé, si rinchiude in un ostinato isolamento, nel silenzio. «Gli uomini oggi – diceva Tati durante la preparazione di *Playtime* – parlano linguaggi troppo diversi, non si capiscono più. È questa in definitiva è la solitudine di Monsieur Hulot»: vittima inconsapevole – sebbene non certo inconsapevolmente dal punto di vista dell'autore – della civiltà capitalistica. E aggiungeva: «*Playtime* sarà un'arringa in difesa dell'individuo»[8].

[7] Cfr. A. BAZIN, *Il successore di Max Linder*, «Cinema nuovo», II, 1953, n. 12, pp. 339-40; *M. Hulot et le temps* [1953], in BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., I, pp. 109-16.

Qui appare in tutta evidenza la natura contraddittoria della poetica di Tati. Da artista serio, coerente, coscienzioso, egli si rende conto che per un "cavaliere del Graal" come Hulot nel mondo moderno – nel mondo di *Playtime* – non c'è posto; che occorre perciò che egli perda la parte di protagonista e venga respinto al margine di un caos, in cui anch'egli, come ogni altro uomo, come l'"individuo", scende al rango di semplice comparsa. Ma la contraddizione nasce dal fatto che Tati pretende in pari tempo di ricavare da questa esclusione, da questo isolamento, da questo silenzio in cui chiude a forza il suo personaggio (rinnovando con ciò lo stesso errore commesso un tempo da Chaplin con il forzato mutismo charlottiano, errore poi per altro in Chaplin largamente corretto e superato), il senso di una protesta, di «una arringa in difesa dell'individuo»; dal fatto cioè che il silenzio, l'assenza di linguaggio qui, come in *Mio zio*, appaiono incompatibili con il denso e complesso groviglio di rapporti, di nessi sociali, nel cui contesto il personaggio è inserito e agisce. Mentre Chaplin va faticosamente lavorando nel dopoguerra a innalzare il principio del comico fino a un livello di complessità corrispondente ai problemi della vita moderna, Tati guarda invece indietro con nostalgia al cinema comico del passato, a Linder, a Sennett, a Keaton, al primo Chaplin (suggestioni ed echi chapliniani sono del resto presenti anche in *Mio zio*), e soprattutto a quella svolta impressa al comico dal binomio Laurel-Hardy, che conduce al superamento e al definitivo esautora-

[8] *Tativille. Incontro con Jacques Tati*, a cura di E. Natta, «Cineforum», VI, 1966, n. 54, pp. 299-303.

mento del personaggio comico isolato in favore della comicità della "situazione"; l'evoluzione del comico consisterebbe per lui – secondo quanto tiene a dichiarare[9] – solo più nel formalismo della svolta in tale direzione.

Anche qui naturalmente la polemica nei confronti della moderna volgarizzazione e manipolazione del comico a fini commerciali appare quanto mai giustificata, e Tati ha eccellenti motivi per sostenerla. Egli mostra inoltre, come ogni vero artista, tratti di originalità creativa sua propria, che non fanno del suo cinema una mera continuazione in veste moderna del cinema comico del passato, ma danno anche a imprestiti e derivazioni il suggello di uno stile, la marca di una personalità. Con ragione egli parla del "campo largo" come del principio stilistico essenziale nella costruzione di *Playtime*; scomparso Hulot, o almeno esautorato, retrocesso dal ruolo di protagonista, lo schermo si trasforma in una sorta di grande "finestra" aperta sul mondo, che una folla sempre diversa di comparse anonime popola, nel suo assurdo e ossessivo andirivieni, di accidenti comici, di *gags* (talvolta così fini e ricercati, sottilmente intrecciati, da richiedere qualche sforzo per la loro piena ricezione).

Eppure, con tutto ciò, l'attività di Tati all'altezza di *Playtime* rischia di smarrirsi in un vicolo cieco. La mancata o indeterminata caratterizzazione dell'essenza sociale del personaggio, la sua decisa retrocessione in secondo piano, e quindi l'impossibilità di ricondurre a essa, come a un punto centrale di raccordo, lo sminuzzamento delle molteplici linee narrative che si intersecano nell'opera, porta con sé negative conseguenze anche dal punto di vista della forma. È l'organicità della struttura formale che ne

[9] Cfr. le interviste a TATI, *Le Champ large*, a cura di J.A. Fieschi/J. Narboni, «Cahiers du cinéma», n. 199, 1968, pp. 8 sgg., e *Le gag qui nous environne*, a cura di S. Sorel/J. Magny, «Jeune cinéma», n. 56, 1971, pp. 15-8. Interessanti rilievi su tale questione nel capitolo «Jacques Tati: The Open Window of Comedy» del volume di R. ARMES, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Secker & Warburg, London 1976, pp. 69-81, e nell'articolo della responsabile del repertorio bibliografico generale relativo al cinema di Tati (*Jacques Tati: A Guide to the References and Resources*, G.K. Hall, Boston 1983), L. FISCHER, *"Beyond Freedom and Dignity": An Analysis of Jacques Tati's "Playtime"*, «Sight and Sound», Autumn 1976, pp. 234-9.

scapita; il principio della composizione a mosaico – già palese nelle *Vacanze* e in *Mio zio*, ma che qui raggiunge, coerentemente con la concezione dell'autore, estremi parossistici – incrina e sminuisce, anche se non distrugge, l'unità dell'insieme.

Per questo parlavo sopra di difficoltà storiche oggettive della poetica di Tati. Mi sembra che gli scompensi, le contraddizioni, gli insoddisfacenti – seppur sempre ancora considerevoli, rispetto a quelli posteriori – risultati formali di *Playtime* non siano che l'emblema dell'inadeguatezza della posizione storica e artistica del suo autore di fronte alla complessità del mondo sociale da lui rappresentato. È significativo che alla nostalgia per un certo tipo di cinema del passato si giustapponga in lui anche un passatismo d'ordine più generale, sia nel senso dell'anticapitalismo romantico[10], sia in quello di una vena nostalgico-affettiva di stampo tradizionale, che d'altronde Tati stesso, nelle interviste citate, non cerca nemmeno di negare: basterebbero a provarla, per tutte, nel finale di *Playtime*, le immagini così patetiche e struggenti di Parigi al risveglio mattutino.

Comincia da *outsider*, e *outsider* rimane pure in seguito, il franco-tedesco Straub, nativo della Lorena e attivo dapprima in Germania, poi anche in Francia e in Italia, sempre a stretto contatto con la sua compagna di lavoro e di vita, Danièle Huillet. (Per brevità qui riassumerò il loro lavoro in comune sotto il nome del primo.) Si tratta di un caso che ci rimanda indietro, a quanto indagato in precedenza circa le tensioni tra avanguardia e realismo, ma con una predisposizione soggettiva dell'autore a estremizzare così ostinata, così oltranzista, da farne un esempio di *outsider* tra i più tipici. Quale che sia il giudizio critico che si vuol dare di lui, una cosa gli va riconosciuta senza discussione: l'intransigente difesa, da un capo all'altro della sua carriera, del punto di vista artistico trascelto, difesa che per rigore e coerenza lo apparenta, sul versante del cinema 'alternativo', al 'gianse-

[10] Della sua «nostalgie d'un monde artisanal et pastoral [...], d'un mode de vie déjà révolu, en rapport avec une idéalisation des sociétés pré-industrielles», parla ora esplicitamente D. SERCEAU, *La théorie de l'art au risque des "a priori". De la lecture des films à la symbolique des images*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2004, p. 240.

nismo' della posizione di un Bresson: autore del resto i cui film (*Les Dames du Bois de Boulogne*, *Le Journal d'un curé de campagne*) lo impressionano subito stilisticamente e con cui poi collabora a Parigi per *Un Condamné à mort s'est échappé* (Un condannato a morte è fuggito, 1956).

L'originalità inconfondibile del mondo artistico di Straub dipende in primo luogo dalla circostanza che i suoi film si sottraggono del tutto ai parametri narrativi ordinari. Formalmente essi sono, quasi senza eccezione, illustrazioni, divulgazioni alternative – vedremo in che senso – di un determinato testo di partenza, con il quale mantengono un legame strettissimo, letterale. Che si tratti di poesia (Mallarmé), di letteratura (Böll, Kafka, Vittorini ecc.), di teatro (Corneille, Bruckner, Hölderlin, Sofocle rifatto da Brecht), di saggistica (Fortini, Pavese) o di musica (Bach, Schönberg), sempre l'atteggiamento di Straub verso il testo è dettato da un unico intento: penetrare nel suo nocciolo, evidenziarne, secondo ben precisi criteri, il tessuto ideologico, illustrandolo in modo che l'attenzione dello spettatore venga guidata e fissata esclusivamente sui suoi nodi essenziali, o per il disvelamento del retroterra del testo o per quello dell'oggetto che il testo stesso, occupandosene, disvela.

In secondo luogo vi domina, come asse portante, come costante, il senso di un rapporto critico verso la società e la storia. Ciò che massimamente contraddistingue il cinema di Straub – a giudizio di uno dei suoi studiosi più attenti e simpatetici, Barton Byg[11] – è che «la realtà del mondo esterna ai film vi esplode con una forza violenta, utopistica»; che il centro dell'azione sta sempre altrove, trabocca, per così dire, al di fuori dei film stessi. Donde anche il rilievo del loro aggancio con l'oggettività, compresa l'oggettività spaziale. Collocazione della macchina da presa e scelta di campo vi rivestono sempre di nuovo la massima importanza; sono esse che definiscono il referente oggettivo delle immagini e conferiscono loro un significato. Byg sposta perciò

[11] B. BYG, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995, pp. 1 sgg.

giustamente l'accento sull'analisi dello «spazio cinematico» che il regista viene di volta creando per le sue trascrizioni filmiche[12]; in talune circostanze, come nel caso di *Der Tod des Empedokles* (La morte di Empedocle, 1986), anche il paesaggio – ritiene Byg – diventa una figura o un elemento del dramma in atto.

Esemplarmente caratteristici di entrambi i lati dell'impostazione, quello formale e quello critico-sociale, sono già i suoi primi esperimenti, cominciando con l'estratto da Böll – dal romanzo *Biliardo alle nove e mezza* – intitolato *Nicht versöhnt, oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (Non riconciliati, o solo violenza aiuta dove regna violenza, 1964-65). 'Estratto', per Straub, è sempre il termine di riferimento giusto. Si pensi solo alla sua successiva 'riduzione' della commedia di Ferdinand Bruckner *Krankheit der Jugend*, da lui messa in scena a Monaco: dieci minuti in tutto, delle due ore circa dell'originale, che poi, rimontati con altro materiale (tre poesie di San Giovanni della Croce), vanno a comporre una sequenza di *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano, 1968). Qui, con il romanzo di Böll e ancora spesso in seguito l'espressione filmica diviene così concentrata, così ellittica, da riuscire a prima lettura, per chi non conosca gli originali, pressoché inintelligibile[13]. Come il regista stesso ci spiega nelle note di presentazione a *Non riconciliati*[14], viene da lui accuratamente scartato tutto l'esornativo, l'aneddotico, il pittoresco del racconto, a vantaggio di una sorta di «riflessione cinematografica» in forma di «oratorio documentario» sulla storia della Germania, e – secondo un altro dei tratti tipici dell'avanguardia –

[12] *Ibid.*, pp. 21 sgg. (e per il caso della *Morte di Empedocle*, citato subito sotto e da Byg discusso in dettaglio, tutto il cap. 9, pp. 178-98).

[13] Cfr. R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, Secker & Warburg, London 1971, pp. 88-91 (che ricostruisce anche la genesi della riduzione di Bruckner); M. MAGISOS, "*Not Reconciled*": *The Destruction of Narrative Pleasure*, «Wide Angle», III, 1980, n. 4, pp. 35-41 (da me veduto in *Perspectives on German Cinema*, ed. Ginsberg/Thompson, cit., pp. 497-507); e per l'analogo problema creato più tardi, nella *Morte di Empedocle*, dalla densità del testo di Hölderlin, anche BYG, *Landscapes of Resistance*, cit., pp. 200 sgg.

[14] J.M. STRAUB/D. HUILLET, *Testi cinematografici*, a cura di A. Aprà, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 58-63.

viene assegnato all'immagine un carattere «atonale», volutamente privo di drammaticità e interiorità psicologica: donde anche – egli aggiunge – «l'apparenza ellittica del film ed "epica" (nel senso brechtiano) dei miei personaggi».

Questi tratti avanguardistici condizionano, pur con le varianti del prosieguo, tutto lo svolgimento del cinema di Straub. Il richiamo che egli fa a Brecht (dalla cui *Santa Giovanna dei macelli* trae il sottotitolo di *Non riconciliati*) non è per nulla arbitrario. Potremmo anzi definire un po' schematicamente la sua procedura operativa come l'impiego indiretto, mediato e alla seconda potenza della metodologia brechtiana. Come Brecht, anch'egli usa infatti lo 'straniamento' a fini compositivi; costringe lo spettatore a vedere, e a vedere soltanto, l'effetto, in quanto precipitato e concentrato, di una determinata scelta; ciò che di alternativo viene da lui divulgato non è così altro se non il nocciolo ideologico primario del testo (o del problema) di partenza. Naturalmente tanto meglio gli riesce questa impresa di depurazione e riduzione all'essenziale, quanto minore è il numero dei fattori devianti imputabili di interferenza. Con un rigore che rasenta l'ascetismo, egli elimina perciò dalla rappresentazione ogni elemento giudicato superfluo. Se si disinteressa totalmente dell'inciampo concernente la difficoltà di ricezione, è perché le sue immagini puntano a toccare solo corde interne dello spettatore; non si servono del minimo lenocinio formale, del minimo ammorbidimento; non vanno in cerca della mobilità esteriore (che risulterebbe solo un fattore di disturbo, incompatibile con lo 'straniamento' cercato); riducono al minimo, o addirittura sopprimono del tutto, anche i chiarimenti introduttivi, di guida al testo, e quelli atti a collegare l'una all'altra le singole sequenze o i blocchi di sequenze tra loro; sicché ne risulta spesso un insieme di parti apparentemente irrelate.

Ora questa tipologia di costruzione è, per sua natura, formalmente problematica. Poiché il costrutto messo in opera deve riferirsi solo all'essenza, didatticismo espositivo (soggettività che illustra) e nocciolo del referto (oggettività rappresentata) non possono che tendere reciprocamente l'uno all'altro senza mai congiungersi. Non sorge un costrutto in senso proprio, quale richiede l'oggetto estetico; sorge solo – pareneticamente – una in-

tenzionalità soggettiva verso l'oggetto, che, restando al di qua della capacità di evocazione, porta a una tendenziale distruzione della forma. Che in tal modo Straub distrugga, più che costruire, lo riconosce lui stesso già a proposito del suo lavoro preparatorio per *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Cronaca di A.M. Bach, 1967):

> Il lavoro, per me, quando scrivo un *découpage*, è di arrivare a un quadro che sia completamente vuoto, per essere sicuro di non avere assolutamente più alcuna intenzione, di non poterne più avere quando giro. Sto sempre a eliminare tutte le intenzioni, le volontà d'espressione [...]. Per non cadere in una di queste trappole, il lavoro sul *découpage* consiste per me nel distruggere fin dall'inizio queste diverse tentazioni d'espressione. Solo allora si può fare durante le riprese un vero lavoro cinematografico[15].

Ma è soprattutto nei film seguenti, e a livello non solo di *découpage*, ma del «vero lavoro cinematografico» fatto «durante le riprese», che appare quanto egli pecchi di radicalismo, di ascetismo distruttivo; quanto il suo rigore sia un vizio ingenuo-snobistico (intellettualistico) suscitato da tale radicalismo. Un film come *Dalla nube alla Resistenza* (1978), basato su due testi di Pavese, *Dialoghi con Leucò* nella prima parte e nella seconda *La luna e i falò*, evidenzia, cristallizzandoli al massimo grado, tutti gli inconvenienti del suo rigoristico modo di far cinema, in cui incappano, pressoché senza eccezione, anche i film seguenti. Mentre la *camera* viene ridotta a uno strumento passivo di registrazione della dizione straniata dei testi (detti o letti in tono volutamente monotono, straniante, da attori non professionisti: il che qui, di più, pone in contrasto insanabile l'aura sacrale del contenuto mitico con la trasandatezza visivo-recitativa), e ricompaiono insieme gli espedienti e stilemi illustrativi di sempre, ci sono anche, a intervalli, completi oscuramenti dell'immagine ("film nero"): uno dei quali, nella seconda parte, mentre il Bastardo legge fuori campo il passo del racconto sull'omicidio e l'incendio, di durata relativamente lunga (4' 29").

---

[15] *Ibid.*, p. 147.

Ne risulta la conseguenza negativa del fallimento degli intenti espressivi dell'autore, proprio in ragione del loro radicalismo astratto. In primo luogo, l'essenza posta a tema e ricercata (dialettica tra mitologia dei *Dialoghi con Leucò* e realtà storica di *La luna e i falò*) configura un al di là formalmente inattingibile; in secondo luogo, i blocchi irrelati delle sequenze di entrambe le parti ne esasperano il frammentismo; in terzo e principale luogo, la funzione puramente passiva della *camera*, che sta spesso alle spalle dei personaggi e li segue e inquadra nei loro movimenti (Edipo e Tiresia sul carro trascinato da una coppia di buoi; Nuto e il Bastardo che camminano per campi, strade e vicoli di S. Stefano Belbo), impedisce il sorgere di qualsiasi forma di evocazione. Così, per un male inteso rigorismo, Straub sacrifica, reprimendolo insensatamente, il talento di cui senza dubbio è dotato.

Quanto a Terence Davies, egli è un *outsider* che, sullo sfondo della morta gora del cinema britannico, si staglia a fine secolo come una delle personalità cinematografiche più alte e spiccate in campo internazionale, paragonabile per certi versi a Dreyer. Le prime tappe della sua carriera somigliano molto a un percorso accidentato, deviato di continuo lungo vie traverse. Se Straub se la cava, agli esordi, arrabattandosi finanziariamente per conto proprio, l'itinerario artistico di Davies – dove il ruolo del fattore autobiografico, di lui discendente da una famiglia operaia, resta a lungo fortissimo – comincia e prosegue con i fondi esigui, centellinati nel tempo, che gli arrivano tramite il British Film Institute. Ne nascono opere a singhiozzo: prima i tre mediometraggi *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) e *Death and Transfiguration* (1983), formanti insieme la cosiddetta *Terence Davies Trilogy*, poi le due parti, anch'esse riunite, di *Distant Voices, Still Lives* (Voci lontane... sempre presenti, 1986-88). In ragione della qualità e peculiarità del tessuto della scrittura di Davies, viene voglia persino di azzardare per lui un paragone al di fuori del mondo del cinema, con la musica di Britten (sebbene i suoi gusti personali, in fatto di musica classica, si dirigano piuttosto verso Sibelius, Bruckner, Mahler e Šostakovič): altro autore, Britten, come lui britannico sino al midollo. Tante le omologie (insieme con l'ascendenza nazionale): stessa

crescita appartata, stessa devianza sessuale, stessa predilezione per la provincia rispetto alla capitale, stessa capacità di trarre fuori dal privato la consonanza pubblica, stesso connubio di delicatezza e violenza nei tratti compositivi, stessa – sempre rigorosissima – coerenza stilistica: ferma restando la differenza che Britten passa attraverso esperienze storiche socialmente rilevanti, del tutto sconosciute alla biografia di Davies. Certo, è ovvio, la musica rimane musica e il cinema cinema. Ma non si sono forse costruiti, molto autorevolmente, paragoni di Lessing (a esempio, il Lessing di *Minna von Barnhelm*) con Mozart o di Mozart con il pensiero dell'Illuminismo? E non si potrebbe dire di Goya, grazie a un parallelo altrettanto vago, dai contorni sfumati, non meglio determinabile, che egli è una sorta di Puškin figurativo nato in terra spagnola? Paragoni del genere valgono quello che valgono, ma possono orientare, favorendo la comprensione dell'aura aleggiante intorno a una determinata personalità, specie quando si tratta della personalità di un *outsider*.

L'autobiografia, sotto forma di rivisitazione dei traumi della adolescenza, costituisce il microcosmo claustrofobico della poetica di Davies. Scomposta, frantumata, acconciata volta per volta alle circostanze, trattata con ampia e riconosciuta "licenza poetica", essa impregna di sé, della sua memoria storica oppressiva, che non si lascia mai rimuovere, le immagini di un itinerario filmico (filmico-autobiografico) saggiato dapprima nella *Trilogia*, condotto sino al massimo punto di concentrazione, un punto di non ritorno, con *Voci lontane* e ripreso ancora episodicamente, in toni più smorzati, dal film successivo, *The Long Day Closes* (Il lungo giorno finisce, 1992).

> La memoria di una famiglia e la sua storia – ha avuto occasione di scrivere il regista, a proposito di *Voci lontane* – legano più di qualsiasi altra cosa. Sono le depositarie della coscienza collettiva, e sono anche all'origine delle cicatrici collettive[16].

---

[16] Il volume in cui DAVIES raccoglie e commenta i suoi scenari ha per titolo *A Modest Pageant: Six Screenplays with an Introduction*, Faber and Faber, London 1992; qui cito da E. MARTINI, *Storia del cinema inglese. 1930-1990*, Marsilio, Venezia 1991, p. 372. Non è se non una conferma che la storiografia e sociologia britan

In perenne lotta con il magma oscuro del suo passato, pieno di complessi evidentemente non acquietati (un padre autoritario e violento, la cui morte prematura, quando Davies ha solo sette anni, viene descritta sia nella *Trilogia* che in *Voci lontane*, un'educazione cattolica intrisa di superstizioni, una congenita insocievolezza, una solitudine insuperabilmente marcata dal senso della 'diversità'), egli punta, con il cinema, alla trasfigurazione poetica dei postumi di questi traumi. Nel cinema europeo contemporaneo non c'è, io credo, altro caso d'autore parimenti capace, grazie a una coerenza di stile così rigorosa, ostinata, sapiente, frutto di un sicuro talento, di elevare la sua tragedia personale al rango e al valore della universalità. Il rigore di Davies si esprime soprattutto in ciò, che egli scarta sistematicamente tutto che ciò non rientra nel campo di manovra del suo progetto di trasfigurazione; che egli utilizza proprio solo quei materiali, quei mezzi, quegli espedienti formali, che vengono incontro al suo progetto e si accordano con il suo disegno stilistico, senza affatto curarsi della ripetitività, degli effetti ossessivi ecc., che dal punto di vista narrativo a lungo andare eventualmente si generino.

I risultati sono straordinari. Mentre da sfondo fa sempre, onnipresente (nonostante se ne intravveda appena qualche scorcio), la città natale di Davies, una Liverpool desolata e disastrata, l'oggettivo si monta in unità con la sfera del soggettivo. Fuori il filisteismo piccolo-borghese di un mondo (e una famiglia) senza volto umano; dentro il grumo di una angoscia tremenda: là e qui soltanto detriti. Non ingannino le tinte apparentemente più morbide del *Lungo giorno finisce*, film con cui Davies aggiunge un altro cospicuo tassello alla rivisitazione del suo passato adolescenziale, puntando questa volta su una componente autobiografica diversa, che corre in parallelo alla tragedia: la scoperta entusia-

---

nica ne additino i film, soprattutto *Voci lontane*, a «compelling symptom of contemporary changes», a «working class autobiography in a pose of critical nostalgia» (G. ELEY, *"Distant Voices, Still Lives". The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class*, in *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. by R.A. Rosenstone, Princeton University Press, Princeton NJ 1995, pp. 25 sgg.; P. POWRIE, *On the Threshold between Past and Present: "Alternative Heritage"*, in *British Cinema, Past and Present*, ed. Ashby/Higson, cit., pp. 316-26).

smante del *musical* cinematografico americano. (Egli vede il suo primo film a sette anni, nel 1952, l'anno stesso della morte del padre.) Con straordinaria sapienza compositiva, Davies monta in contrappunto, fin dalla prima sequenza, immagine e sonoro: la pioggia a dirotto su un cortile interno della casa invaso da macerie, mentre si odono le note di un allegro *musical* degli anni '50, epoca in cui, analogamente ai precedenti, il film è ambientato. Le immagini fissano come in un album di ricordi – lontani eppure sempre presenti – un ambiente e una famiglia in apparenza sereni, ma vuoti, anonimi; il sonoro canta i desideri intimi appagati solo dal cinema, verso cui il protagonista adolescente si sente irresistibilmente attratto, né più né meno di come i "cori a cappella" di *Voci lontane* si levano a schermo o in contrappunto delle vicende esistenziali, spesso tragiche, che li occasionano. La fine del lungo giorno, illustrata nell'ultima sequenza dalle immagini di un tramonto (qualcosa di formalmente simile alla chiusa dell'*Eclisse* di Antonioni), segna anche, per Davies, la fine della contemplazione della adolescenza. Se, come e quanto ciò comporti un rinnovamento della sua arte, un superamento della poetica degli inizi, non è questione che riceva in seguito uno scioglimento univoco, che si lasci definire una volta per tutte; costituisce piuttosto la sfida cui il suo talento si trova di fronte alla svolta del secolo. Ci sarà modo di dirne qualcosa più avanti, trattando del rapporto tra cinema e letteratura.

Di tutt'altra natura l'eccentricità del cinema di Pier Paolo Pasolini, già solo per il fatto che essa rileva non da sfavorevoli contingenze esterne o dalla emarginazione dell'autore rispetto all'apparato produttivo, bensì dal suo rapporto anomalo con il mezzo filmico. Paragonato a registi come Oliveira o Straub o Davies, Pasolini fa figura di *outsider* senza professionalità, di *amateur* che nel cinema si compiace di sperimentare solo a margine della sua carriera di scrittore e saggista. Nessuno dei film da lui diretti vale per grandi qualità intrinseche, nessuno raggiunge il livello della compiutezza d'arte. Essi rivestono piuttosto la funzione di vettori o strumenti delle ideazioni teorico-poetiche che ribollono di continuo nella testa dell'autore, che lo appassionano nel più profondo e che, con molto chiasso pubblico, ne accompagnano da un capo all'altro la carriera: per essere poi, cia-

scuna, ogni volta di nuovo abbandonata. Estemporaneità e provvisorietà sono i rischi sovrastanti ai suoi princìpi guida; e ne sorge il dubbio se tra teoria e prassi non si crei in lui un vincolo così stretto da travolgerle insieme, confinandole entrambe nei limiti di un geniale dilettantismo.

Vediamo brevemente la natura di questo vorticoso susseguirsi di ideazioni teoriche pasoliniane in rapporto con la prassi. La svolta per il cinema più significativa interviene quando i fondamenti ideologici della sua attività letteraria degli inizi sono già entrati in crisi e l'esaltazione della vitalità incontaminata del proletariato sta lasciando il posto all'esigenza di fare i conti con i progressi del neocapitalismo, il che esige la sperimentazione di nuovi stilemi e moduli linguistici. Sorgono allora le riflessioni sul cinema come «lingua di poesia», sull'uso in esso della «tecnica del discorso libero indiretto» (cosiddetta «soggettiva libera indiretta»), sulla tesi che la cinelingua – in quanto fondata su «imsegni» non «simbolici» ma «iconografici» – sia, per necessità, una «lingua scritta del reale»: poiché, «mentre ogni altro modo di comunicazione esprime la realtà mediante "simboli", il cinema invece esprime la realtà mediante la realtà»[17]. A questa teoria rispondono, nella prassi filmica, opere come *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), cioè a dire un cristianesimo esumato in funzione di critica anticapitalistica, e *Uccellacci e uccellini* (1966), apologo sulla «crisi del marxismo degli anni cinquanta»: dove il razionale si allarga fino ad abbracciare l'irrazionalità e la visione del mondo si fa, da epico-realistica, epico-religiosa più di quanto non fosse già anche prima.

> La mia visione del mondo – conferma Pasolini nel 1964 – è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso; quindi anche e soprattutto in personaggi miserabili, personaggi che sono al di fuori di una coscienza storica, e nella fattispecie, di una coscienza borghese, questi elementi epico-religiosi giuocano un ruolo molto importante [...]. In fondo, i sottoproletari hanno spaventato i borghesi non soltanto perché rappresentano la loro cattiva coscienza, ma anche l'uomo con elementi di tipo religioso, di tipo irrazionale, di tipo integralmente umano[18].

[17] I saggi donde cito, *Il "cinema di poesia"* (1965) e *La lingua scritta della realtà* [originariamente: *dell'azione*] (1966), si trovano in PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., pp. 171-91 e 202-30. Gli stessi concetti sono riespressi in altri interventi e interviste, tra cui, importanti, *Pasolini on Pasolini*, intervista con O. Stack, Thames and Hudson (in ass. with the British Film Institute), London 1969, pp. 145-54, e P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro* [1970, 1981²], a cura di J. Duflot, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 24, 94, 118-9 (cui pure qui attingo).

A questa fase ne succedono in seguito altre, sollecitate da altri stimoli: il recupero della tragedia classica, la parabola moraleggiante, il rifugio nella nostalgia del sacro, il culto dell'età della barbarie, ossia la ricerca disperata dell'arcaico, del primitivo, del mitico come realtà alternativa, in contrasto polemico con l'egemonia dell'industrialismo e consumismo capitalistico (anticapitalismo romantico); e poi, da ultimo, l'abbandono e il ripudio anche di essa.

Si vede dunque bene: nella teoria come nella prassi siamo di fronte a esperienze tutte interlocutorie, sebbene collegate tra loro dal filo unitario di una vivida intelligenza d'autore. Debole teoricamente, il 'dilettantismo' dell'*outsider* Pasolini potrebbe avere qualche senso e funzione in veste di stimolo poetico; ma da esso una poetica non si sprigiona, se intendiamo per poetica non qualche soprassalto creativo isolato, ma una concezione stabile, coerente, organica del mondo artistico in costruzione, ciò che in Pasolini non si dà mai. Abbiamo visto infatti come egli si affidi sempre di nuovo a suggestioni momentanee, solo fuggevoli. Che gli accada anche di teorizzarle, cioè di fissarle in quanto princìpi, non le sottrae alla momentaneità, tant'è vero che, accorgendosi della loro insostenibile vaghezza, egli le abbandona presto per altre non meno transeunti, ogni volta con il franco riconoscimento di aver «rimesso in discussione tutto». Così ciò che alla fine resta è solo una rapsodia di ipotesi, in predicato di essere a ogni momento sostituite da ipotesi diverse.

La prassi filmica di Pasolini rispecchia a puntino il via via dei suoi soprassalti umorali, pretestuosamente mascherati da scelte ideologiche, da asserti di filosofia della storia. (Questo duro giu-

[18] *Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con P. P. Pasolini, «Bianco e Nero», XXV, 1964, n. 6, pp. 13, 36.

dizio – è necessario precisare – non si applica, o non si applica con la stessa durezza, al Pasolini letterato, sia romanziere che poeta.) Già la tessitura formale del suo film più ambizioso, *Il Vangelo secondo Matteo*, è internamente scomposta; le sequenze vi si dispongono a mosaico, senza avere del mosaico l'unità, un loro centro unificatore. Anche come regista di cinema egli procede secondo i criteri che descrive per la sua prassi letteraria, da *pasticheur* uso alla contaminazione del «più disparato materiale stilistico»[19]. Solo che qui gli imprestiti prevalgono sulla ideazione. Comporre significa per lui, in senso etimologico, mettere insieme, cioè il *collage* o la riunione di *excerpta* culturalmente raffinati e significativi: sotto l'aspetto musicale, brani di Bach, Mozart, Prokof'ev, Webern (oltre che *spirituals* e canti popolari russi); sotto l'aspetto figurativo, ricorso a modelli quali Piero della Francesca e, in minor misura, Duccio; mentre le soluzioni ritmiche, gli attacchi ecc., specie nei punti chiave dell'intervento del divino (la comparsa dell'angelo del Signore a Giuseppe, la presentazione in moduli iconografici pierfrancescani della Madonna, Cristo al battesimo ecc.), sono da parte loro perfettamente omogenei a questa impostazione, a questa configurazione colta e studiata, ma rapsodica, del materiale audiovisivo: sono cioè per lo più risolti da attacchi bruschi in primo piano, con dilatazione temporale delle inquadrature e intervento sonoro delle percussioni. Né può invocarsi l'attenuante del carattere di sperimentazione linguistica di prova. Come il prosieguo dell'attività di Pasolini regista dimostra, la mancata fusione dei modelli in unità non solo non viene poi superata, ma si fa anzi una costante, lo 'stile' cui il regista si abbandona; sempre più egli lascia che, anche a prezzo di contrasti stridenti, stonati (a esempio, quelli fra tragedia classica e primitivismo), il vezzo dell'eclettismo stilistico dei suoi film dilaghi in modo incontrollato.

Outsider senza vera presa e senza futuro, Pasolini, per via dello sguardo che – dice lui stesso – tiene sempre rivolto verso «la faccia d'ombra della realtà»[20], ci trascina già sul limitare del

[19] Cfr. *Pasolini on Pasolini*, cit., p. 28.

[20] Così si legge in PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., p. 54.

confine con l'irrazionale, caro al moderno "ateismo religioso". Ma c'è tutta una lunga serie di registi solitamente posti dalla critica all'insegna di questo genere di 'modernismo', e ben rappresentati da nomi quali Tarkovskij e Kieślowski, che, in diretta prosecuzione del fenomeno discusso sopra come "crisi di crescenza del cinema d'autore", fanno senz'altro dello stato di perenne incertezza e turbamento dell'uomo il luogo di elezione della loro attività, l'unico dove, come autori, si muovano davvero con disinvoltura e sappiano produrre risultati di qualche rilievo: ferma restando la non piccola differenza, rispetto agli autori "in crisi di crescenza", che essi si iscrivono bensì nel loro stesso filone, ma cominciano già subito proprio da lì, dalla crisi; e che, se non si appagano degli standard linguistici ordinari, nemmeno accedono ai princìpi della svolta modernistica. Proprio in questa discrepanza sta l'originalità della loro esperienza creativa. Essi mirano a portare in essere il senso di inquietudine che cova sotto la superficie dei rapporti di vita tra gli uomini, il sottofondo magmatico in cui l'uomo resta invischiato quando entra a contatto e a confronto con una realtà – torbida, ambigua, malsana – incapace di colmare il vuoto esistenziale e rimediare allo stato di disagio, di insoddisfazione e di spaesamento. La realtà stessa non viene certo negata; ma non appare più come il reale mondo umano, il luogo dove cercare la via della salvezza.

Qui, e non nel quadro degli epifenomeni slavi della *nouvelle vague* (come già rilevato sopra), trova il suo giusto posto la figura di Tarkovskij. Il conflitto interno che dilacera il suo cinema deriva non dalla dialettica di avanguardia e realismo, bensì da quella – naturalmente modernizzata, aggiornata all'età della Russia sovietica – tra occidentalismo e slavofilia. Attenersi alla lettera delle teorizzazioni e indicazioni di poetica fornite da Tarkovskij porta fuori strada; e fuori strada va la stragrande maggioranza della critica quando, seguendo questa falsa pista, perde di vista il vero problema di fondo che sta dietro a tutto, il condizionamento spirituale del regista, la natura del suo radicamento nel contesto della cultura russa. Se non ci si fa sviare dal privilegiamento formalistico del mero modo di scrittura, se si spinge lo sguardo oltre e dietro a esso, si scorge subito quanto poco Tarkovskij inclini verso il modernismo. Cineasta che il padre Ar-

senij educa alla poesia, e che la poesia del padre cita alla lettera nei suoi film, egli figura piuttosto come tutto impregnato, misticamente sedotto (anche quando veste panni laici), dal patrimonio di cultura di quella spiritualità a matrice slavofila, che – lungo la tradizione culturale di Dostoevskij – lotta in Russia per la salvaguardia e il mantenimento degli archetipi derivanti dalla fede cristiano-ortodossa.

Non ci possono esser dubbi né circa il ruolo primario della religione nella vita e nell'arte di Tarkovskij[21], né circa il suo convincimento – tante volte da lui ribadito – della superiorità dell'Oriente sull'Occidente: che cioè solo là, in Oriente, vadano cercate le radici del 'vero', di ciò che propriamente è 'eterno': «In un senso spirituale, l'Oriente, per la sua tradizione e la sua cultura, è più prossimo alla verità dell'Occidente»[22]. Tipicamente slavofila l'idea che egli ha della sua terra e dell'arte chiamata a celebrarla. Ovunque egli si comporta di conseguenza: assorbe la storia nella tradizione; coltiva la dimensione di un che di imperscrutabile fuori dalla portata di controllo dell'uomo, eppure straordinariamente influente sul suo modo d'essere e di reagire; privilegia la totalità organica dell'ancestrale sulla disorganicità moderna, l'unitarietà etnica sull'individualismo e il relativismo. Tradizioni e costumi del popolo, ruolo del folclore, religione ortodossa sono per lui fattori a ogni riguardo centrali; l'anelito alla spiritualità come vocazione dell'arte, e insieme come qualcosa che prorompe spontaneamente dal basso, dal legame con la terra madre, non lo abbandona mai. Per questo, grande rilievo prendono le parole della lettera di Puškin a Čaadaev (19 ottobre 1836) messe in bocca a se stesso bambino nell'autobiografico *Zerkalo* (Lo specchio, 1974): isolamento della Russia («abbiamo dovuto condurre una esistenza a parte»), ma anche sua missione

[21] Cfr. M. LESZCZYLOWSKI, *L'ultimo incontro*, in *Andrej Tarkovskij*, a cura di A. Frambosi/A. Signorelli, Bergamo Film Meeting 2004, p. 131.

[22] A. TARKOVSKIJ, *Le Noir coloris de la nostalgie*, «Le Monde», 12 maggio 1983 (cit. da B. AMENGUAL, *Andrei Tarkovski après sept films* [1983], nella sua antologia di scritti *Du Réalisme au cinéma*, éd. par S. Liandrat-Guigues, Nathan, Paris 1997, p. 275). Le principali riflessioni teoriche del regista si trovano nel suo volume *Sculpting in Time: Reflection on the Cinema*, The Bodley Head, London 1986.

cristianizzante, civilizzatrice; fermo legame con il suolo e la patria, nonostante quanto di negativo sta tutt'intorno («sono lungi dall'ammirare tutto ciò che mi sta intorno; come uomo di lettere sono amareggiato, come uomo di princìpi sono offeso, ma io posso giurarvi sull'onore che nulla al mondo mi farebbe cambiare patria né desiderare altra storia che quella dei miei avi, quella che Dio ha voluto per noi»); originalità culturale di questa esperienza, proprio l'opposto dell'«insignificanza storica» pretesa per la Russia da Čaadaev.

Certo la spiritualità di Tarkovskij ha poco o nulla a che vedere con la torbida mistica del romanticismo tedesco, con quel «conservatorismo» a matrice romantica, di cui per gli slavofili russi del XIX secolo parla la storiografia[23]. Il cielo è in lui vuoto, la trascendenza non esiste; tutto si fonda sui legami primordiali con la terra, sempre naturalmente entro i limiti concessi dalla prospettiva dell'ateismo religioso; non a caso Dostoevskij gli appare rilevante, più che per il tema religioso, per quello della perdita o della problematicità della fede. Egli sta pur sempre ben chiaramente a fianco di Puškin, non con il disfattismo pseudo-occidentalistico di Čaadaev; solo che, da slavofilo, non vede Puškin schierato sulla linea che conduce dal decabrismo, tramite Tolstoj, sino alle premesse socialiste della rivoluzione.

Queste rapide notazioni valgono per la figura di Tarkovskij in generale, abbracciano idealmente la totalità della sua creazione filmica e riguardano in modo specifico i due suoi primi film a lungometraggio, che sono anche i suoi due migliori: *Ivanovo detstvo* (L'infanzia di Ivan, 1962), desunto da "motivi" di un racconto di Vladimir Bogomolov, che lo sceneggia in collaborazione con Michail Papava, e *Andrej Rublëv* (1966), sceneggiato dallo stesso Tarkovskij insieme con Andrej Michalkov-Končalovskij. Suggestioni di Ejzenštejn e umana inclinazione per Dovženko (l'amato maestro cui si sente da subito vicino, condividendo-

[23] Cfr. A. WALICKI, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili* [1964], a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1973, pp. 68 sgg., 502 sgg.; G. PLANTY-BONJOUR, *Hegel et la pensée philosophique en Russie, 1830-1917*, Martinus Nijhoff, La Haye 1974, pp. 91-2; L. ENGELSTEIN, *Holy Russia in Modern Times: An Essay on Orthodox and Cultural Change*, «Past and Present», n. 173, 2001, pp. 142-3.

ne l'amore per la natura, il suolo russo, l'atmosfera, l'uso di una certa simbologia) caratterizzano il retroterra dell'apprendistato professionale di Tarkovskij. Come egli si familiarizzi rapidamente con il linguaggio filmico lo mostra, e già a un livello di grande maturità, la perizia stilistica dell'*Infanzia di Ivan*: dove per altro i capisaldi chiave della sua poetica, ruotanti intorno a nozioni quali terra, popolo, comunità ecc. sono bensì presenti, ma restano ancora sullo sfondo. Specie nei sogni e nelle evocazioni di Ivan, il film è zeppo di immagini, di allusioni e di simboli (l'episodio della campana), che, combinandosi meglio con la tradizione popolare, avranno il loro giusto posto altrove, a cominciare segnatamente da *Andrej Rublëv*. Qui, messo ormai da parte ogni timore reverenziale verso i maestri, prese definitivamente le distanze dall'estetica di Ejzenštejn, Tarkovskij si abbandona per la prima volta con pienezza e compiutezza alla propria vena: lascia cioè, per un verso, che il flusso travolgente della spiritualità slavofila prorompa in tutta la sua forza, sino a occupare l'intero campo della rappresentazione, e per l'altro lo domina sovranamente, trattenendolo entro l'alveo di un affresco storico ricco di pagine potenti, quali non saprà più scrivere in prosieguo (almeno non con la stessa potenza). Qui sì il principio del radicamento nel popolo assume il ruolo di perno artistico centrale. Rozzo, ignorante, primitivo, ma indomabile, il popolo, questo popolo della vecchia Russia, impossibilitato ancora per sua natura a comporsi in altro che in una entità astratta, è la forza ctonia pervasiva di ogni singola sezione dell'affresco; vi si erge come un gigante che soffre e sopporta, senza poter mai vincere ma anche senza cedere. Simbolo, nel film, di questo ruolo epico del popolo, il protagonista, la figura di Rublëv; la sua arte (le icone, gli affreschi) ne rappresenta tutta l'idealità e la potenzialità trasfigurata.

Visto in tale chiave, secondo la prospettiva della specifica cultura spirituale che gli sta a fondamento, lo permea in profondo e si traduce artisticamente nel tentativo di nobilitare sempre di nuovo i nessi narrativi causali con forme poetiche più complesse (metafore, allusioni, associazioni simboliche, sperimentalismi vari), il cinema di Tarkovskij risulta davvero «scolpito nel tempo». Esso si coordina organicamente con la visione che il regista ha del

mondo e con la funzione che assegna all'arte[24]: poiché nell'arte egli vede «un simbolo dell'universo», connesso con «quella assoluta verità spirituale», che dall'indaffaramento della prassi quotidiana ci viene nascosta; e al «cinema di montaggio», nel senso classico, contrappone il valore direttamente suggestivo ed evocativo dell'immagine singola, il ritmo interno che si genera da essa: «convinto che sia il ritmo, e non il montaggio, come si tende a pensare, il principale elemento formativo del cinema»[25].

Rispetto a Tarkovskij, le inquietudini di cui si fa portavoce il cinema maturo di Kieślowski hanno un raggio d'orizzonte più circoscritto, una tensione interna più contenuta e un impatto (un effetto recettivo) di gran lunga inferiore. Kieślowski non vuole più sentir affatto parlare di popolo, di politica, di bisogni sociali e – pur avendo alle spalle una lunga e fruttuosa prassi di documentarista, con risultati cospicui già nel suo saggio scolastico di diploma, *Z miasta Lodzi* (Dalla città di Lódz, 1969) – nemmeno di realtà oggettiva. La realtà che gli interessa è un'altra. In una intervista del 1988, rilasciata a Cannes per la rivista «Positif», egli dichiara:

> Mi sembra di allontanarmi dalla pura descrizione della realtà esterna e di avvicinarmi sempre più alla descrizione di ciò che è interiore. Per questo non mi curo della politica, del sociale. Sono cose noiose, ripetitive. Ad interessarmi sempre di più è come si comporta e reagisce un essere umano in questa situazione noiosa, ripetitiva[26].

Viene così definendosi quella che il critico polacco Jerzy Płażewski chiama una «svolta verso l'interiorizzazione dell'esperienza»[27]: l'interesse portato al dramma che sta dentro, all'atteg-

---

[24] TARKOVSKY, *Sculpting in Time*, cit., pp. 36 sgg.

[25] *Ibid.*, pp. 114-9.

[26] Cito l'intervista («Positif», n. 346, 1989) dal volume antologico *Krzysztof Kieślowski*, éd. par V. Amiel, Jean-Michel Place, Paris 1997, p. 70 (ma nella versione italiana che figura già in *Kieślowski*, a cura di M. Furdal/R. Turigliatto, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989, p. 157: volume da tener presente anche perché si avvantaggia dell'apporto di interventi di critici polacchi, primo tra i quali quello di B. MICHALEK, *Kieślowski: lo sfondo e la diversità*, pp. 36-45).

[27] J. PLAZEWSKI, *Krzysztof Kieślowski o i sentieri dell'interiorizzazione*, «Cinecritica», XI, 1989, n. 13, p. 87.

giamento dei personaggi verso il reale o ai riflessi che il reale ha sulle loro psicologie. Non a caso Kieślowski si guadagna fama in campo internazionale soprattutto con le allegorie psicologiche dei dieci episodi di *Dekalog* (Decalogo, 1989), di cui *Krótki film o miłości* (Non desiderare la donna d'altri, 1988) e *Krótki film o zabijaniu* (Breve film sull'uccidere) formano le cellule germinali. Ma per un approccio che vada al fondo della nebulosa di problemi sollevati dalla svolta del Kieślowski maturo, e che il *Decalogo* riprende, rilancia e dispiega, bisogna tornare indietro, segnatamente a film come *Przypadek* (Il caso, 1981) – preparato alla vigilia della proclamazione della legge marziale da parte del generale Jaruzelski – e, più ancora e meglio, come *Bez końca* (Senza fine, 1984), il primo film di Kieślowski realizzato in collaborazione con il fedele e da lì in avanti inseparabile sceneggiatore Krzysztof Piesewicz.

Dalle testimonianze di Piesewicz sappiamo dell'accordo subito raggiunto tra i due per un lavoro in comune vertente non tanto sui fatti, quanto sull'atmosfera che li avvolge e li connota: «Kieślowski mi ha proposto di lavorare sull'atmosfera dello stato d'assedio, su ciò che provavo circa il clima generale. Da lì è nato *Senza fine*»[28]. Già solo per questo sarebbe riduttivo chiudere il cinema di Kieślowski, secondo che tende a fare la critica, entro la formula della "inquietudine morale"; critici polacchi intelligenti, della esperienza di Michalek, a giusta ragione la rifiutano. In realtà Kieślowski ha come referente oggettivo del suo cinema quello che si agita sotto la coltre della Polonia socialista coeva, una mistura di confessionalismo e di ideologismo burocratico, che non può essere di conforto a nessuno. Nei suoi film più problematici, più profondi, viene portato alla luce il riflesso della plumbea atmosfera circostante sulla mancanza di chiarezza e decisione nei comportamenti, vero grumo sotterraneo del disagio di una generazione; in questo senso il rapporto che il regista stabilisce con la materia trattata somiglia, *mutatis mutandis*, a quello intrattenuto in letteratura dai romanzi del cattolico Graham Greene (si pensi ai torbidi retroscena di *The Power and

[28] Cfr. *Krzysztof Kieślowski*, éd. Amiel, cit., p. 164.

the Glory* o di *The Heart of the Matter*). Artisticamente i suoi risultati stanno così in rapporto inverso a quanto egli progetta e realizza consapevolmente. Deriva da questa intrinseca strutturazione della sua arte se in un film come *Senza fine* gli riesce di cogliere e penetrare a fondo il senso di inquietudini, che a esempio il *Decalogo* restituisce solo episodicamente.

Si sono fatti solo pochi esempi di intermittenze d'autore, solo pochi e disparati nomi di *outsiders*. Nella situazione sempre più difficile creatasi per il cinema durante gli ultimi decenni del secolo (un punto su cui ritornerò nel capitolo conclusivo), non se ne danno d'altronde molti di più, e gli esempi fatti, credo, suffragano e illustrano a sufficienza il fenomeno. Se poi si vuole spendere qualche altra parola ancora sugli esordi promettenti, sul primo avvio di carriere in controtendenza, destinate a proseguire oltre la scadenza del secolo, allora è questo il luogo per un cenno alla figura di Silvio Soldini, un regista che, dopo inizi parecchio incerti, si è venuto via via imponendo, con i suoi film migliori (*Le acrobate*, 1997; *Brucio nel vento*, 2002), come una delle voci più insolite, più originali, nel panorama del cinema italiano di oggi. Questo esito è il risultato di una crescita: della maturazione interna di doti narrative, dapprima lasciate incolte, vagolanti allo stato brado, poi sempre meglio decantate dalle loro scorie. L'unico tratto di continuità con le prove d'esordio resta l'importanza dei personaggi femminili, cui tocca sempre il ruolo centrale. Soldini stesso lo indica a chiare note in una intervista del 1998 rilasciata a Paola Malanga:

> Attraverso i personaggi femminili riesco a raccontare delle cose che avrei più difficoltà a far emergere attraverso delle figure maschili: sentimenti, emozioni, insoddisfazioni, voglia di cambiamento, apertura verso se stessi e verso gli altri, interiorità in generale[29].

Caratteristico della maturazione del cinema di Soldini è il progressivo abbandono del culto per i fenomeni di superficie, per

[29] Citato da A. PICCARDI, *Epifanie del transito. Su "Le acrobate" di Silvio Soldini*, in *Imparare dal caso. I film di Silvio Soldini*, a cura di T. Masoni/A. Piccardi, Ed. di Cineforum, Bergamo 2001, p. 45.

quella fenomenologia di esperienze estrinseche, senza sostrato e senza direzione, a matrice vagamente esistenzialistica, che è propria dei suoi esordi. Va più in profondo già la struttura narrativa delle *Acrobate*, racconto delle vicende di «due donne molto lontane fra loro, che non si conoscono e che [...] casualmente entrano in contatto [...]. Le due donne de *Le acrobate* [...] mostrano soprattutto la capacità di saper ascoltare: sono entrambe alla ricerca di qualcosa di più profondo rispetto alla superficialità e alla 'materialità' che le attornia». Soldini ne parla a ragione, qui e altrove[30], come «di un film tenuto insieme da fili nascosti, pieno di sottotemi»; un film – va aggiunto – che si costruisce e compone di una fitta trama di allusioni, di rimandi interni, senza per altro che l'insieme scada ad astratta simbologia. In primo piano viene ora, con prepotenza, la direzione dello sviluppo dei personaggi, soprattutto delle due protagoniste; le quali muovono entrambe da scelte precise, coraggiosamente perseguite sino in fondo (al punto che ne risente, modificandosi, l'intero corso della loro vita), pur se innescate solo da un giuoco di circostanze occasionali, da motivazioni sotterranee, riposte, non palesi a prima vista. E *Brucio nel vento* prosegue per parte sua con altrettanta decisione lungo la stessa via, in modo anzi da fare di questa svolta nella vita dei personaggi proprio il suo fulcro drammatico.

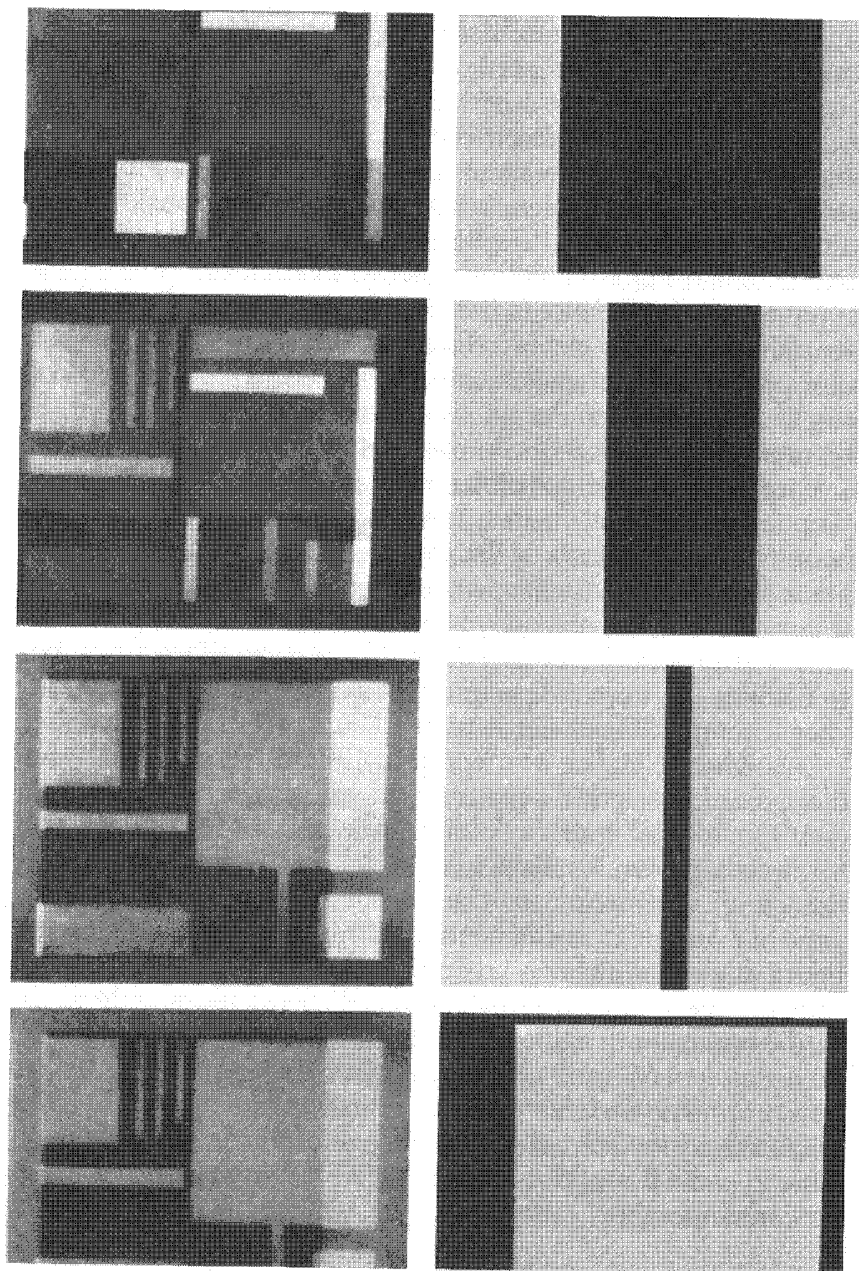
Ci sono senza dubbio delle costanti – sia tematiche che formali – nelle creazioni così portate a compimento da Soldini. Anzitutto per quanto riguarda il plesso delle sollecitazioni e delle azioni messe in campo, il loro sottofondo istintivo, non razionale (presagi, premonizioni, sogni a occhi aperti, coincidenze inconsapevoli, sintomi del destino); in secondo luogo, per quanto riguarda i personaggi, la vocazione parossistica all'adempimento del loro compito, sentito come irrinunciabile; in terzo luogo, formalmente, un taglio della narrazione e del linguaggio filmico posto al servizio di quegli assunti tematici, nel senso che ne convoglia e ne accompagna il precipitare verso l'esito predestinato

[30] Mi servo delle interviste a S. SOLDINI, *La lontananza simile*, a cura di F. Montini, «Cinecritica», III, 1998, n. 9, pp. 6-8, e *Conversazione con Silvio Soldini*, a cura di A. Piccardi, in *Imparare dal caso*, cit., pp. 16-7.

(montaggio nervoso, attacchi violenti e a sorpresa, controcampi con finalità 'direzionale' ecc.).

Che *Brucio nel vento* adatti un romanzo di Agota Kristof, *Ieri*, è cosa di scarso o nessun conto. Subito, fin dalle prime immagini (il vento della passione che soffia e travolge il protagonista, Tobias), esso ci proietta infatti nel mondo personale di Soldini. Questo è un altro degli indizi della maturità da lui raggiunta, dell'oltrepassamento del livello dei dati di superficie: lo spunto narrativo fa solo da pretesto, lasciato indietro come inessenziale ai fini della messa in forma del racconto. Certo qui Soldini non tiene un atteggiamento omogeneo né limpido verso il suo testo di partenza. Per un verso lo piega del tutto ai propri fini: non solo gli fa dire quello che vuole lui, lo ritocca, lo plasma a piacere secondo le convenienze, lo integra anche, dove crede (la poesia che Tobias recita a Line non figura nel romanzo, sebbene ci sia l'indicazione della cosa), e giunge persino a stravolgerne il finale; ma insieme ne ritiene senza giustificazione aspetti non positivi, contrastanti con i suoi propri fini, come la letterarietà artificiosa dei 'corsivi', che solo in parte riflettono lo stato d'animo di attesa e di spaesamento di Tobias, e molto più invece il compiacimento letterario dell'autrice.

Queste e altre scorie, questi residui irrisolti della fonte d'origine non tolgono però compattezza al film, il migliore tra quelli sinora realizzati da Soldini. Insieme con *Le acrobate*, esso fornisce la prova sicura del talento del suo autore, ben più meritevole di riconoscimento che non tanti altri suoi compatrioti, giovani e anziani, assurdamente celebrati dalla critica. Della sua figura di giovane *outsider* credo si possa nell'insieme dire questo (pur con tutte le cautele del caso, indispensabili quando si azzardano paragoni): egli è venuto maturando negli ultimi anni sino a riuscite così probanti, da giustificare che lo si consideri, se non proprio come Cesare Pavese considerava un tempo De Sica (cioè, tra gli italiani, «il maggior narratore contemporaneo»)[31], almeno come il maggior narratore tra i registi del cinema italiano contemporaneo.

[31] C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, p. 296.

Hans Richter, *Rhythmus 21* (1921).

XXVIII

FALSO E VERO CINEMA INDIPENDENTE

Conditio sine qua non della libertà creativa messa a fondamento dei discorsi svolti nel capitolo precedente è spesso il grado di indipendenza economica di cui dispongono gli autori. La dialettica tra dipendenza e indipendenza forma, per tanti versi, una questione centrale dello sviluppo dell'arte filmica. Di soprassalti indipendentistici la storia del cinema rigurgita. Non ci sono in essa solo casi di *outsiders* semi-indipendenti. C'è l'indipendenza piena di certi sperimentatori e di certe forme elitarie di produzione in proprio; e anche, disseminata lungo tutto il secolo, l'attività di gruppi, correnti, movimenti che appaiono o si autoproclamano pienamente indipendenti. Ora con un tale concetto di indipendenza bisogna essere molto circospetti. Le sue apparenze sono spesso ingannevoli, le sue occorrenze rare. Le grandi cinematografie, i paesi a grande produzione vi si prestano scarsamente, e meno di tutti quello dove la produzione cinematografica è da sempre la più fiorente, gli Stati Uniti d'America, nonostante che proprio gli Stati Uniti vantino una genesi multietnica e un modello organizzativo di principio che si qualifica come democratico e pluralistico. In realtà il pluralismo vi trova ben poco spazio. Si pensi solo al fallimento dei tentativi compiuti dalle culture non americane per accreditarsi in America. Neanche le procedure tramite cui nel cinema la cultura ebraica si riflette su quella americana (dall'esperienza dei Marx Brothers fino a Woody Allen) aprono la via a qualcosa come una vera indipendenza; tutt'al più determinano forme di integrazione e sincretismo culturali.

D'altronde, quanto più l'industrializzazione diviene per il ci-

nema un presupposto indispensabile, un fenomeno generalizzato, tanto più esso è spinto a ricercare, e di conseguenza vi si moltiplicano, le scelte isolate, le vie di fuga, gli stratagemmi alternativi. Si tratta di una quantità di fattispecie diverse, in parte reciprocamente convergenti, in parte senza osmosi alcuna, da tenere distinte. Sulla necessità della distinzione non credo occorrano commenti. Mai tanto quanto in simili circostanze compito primario di una storiografia bene intesa è di saper districare con cura la matassa, separando attentamente caso da caso, saggiandone il rispettivo grado di autonomia reale, vagliando matrici, finalità, senso, efficacia dei fenomeni di cui volta per volta si parla: non solo perché talora figurano o si spacciano come indipendenti fenomeni che non lo sono affatto, ma anche perché tra i fenomeni realmente indipendenti non tutti sono allo stesso modo forieri di risultati positivi dal punto di vista artistico. Vero e falso producono qui intrecci storiograficamente molto complicati. Nel quadro della presente mappa basteranno pochi cenni orientativi generali.

1. *L'indipendenza dello sperimentalismo.*

Già prima della trasformazione del cinema in industria si fanno avanti, numerosi, i liberi sperimentatori. Lo studio delle analogie tra pittura e musica, sulla falsariga delle ricerche avviate da Kandinskij, costituisce il punto di partenza dei più significativi tra i loro esperimenti [1], rivolti non tanto al cinema per se stesso, quanto all'uso della sua tecnica in vista dell'accrescimento delle potenzialità dell'arte figurativa: orchestrazione di linee nello spazio (Viking Eggeling), articolazione ritmica nel tempo (Hans Richter), giuoco di figure geometriche tridimensionali in movimento (Walter Ruttmann); *Le Ballet mécanique* di Fernand Léger (1924) e lo stesso *Entr'acte* di Clair, "mouvement sans but" per autodefinizione, escono nel pieno di questi esperimenti. Preso in generale, il fenomeno attesta senza dubbio l'attrazione sempre più forte che il mezzo filmico esercita sugli artisti d'avanguardia; ma né i loro studi teorici né la loro prassi entrano mai da componenti effettive del linguaggio filmico frattanto in costruzione, del processo di edificazione del cinema come arte.

[1] Cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* [1949], in *Nascita del cinema*, a cura di R. Manvell, Il Saggiatore, Milano 1961, pp. 304 sgg.; *The Struggle for the Film*, ed. by J. Römhild, Wildwood House, Aldershot 1986, pp. 59-60. C'è un sostanziale accordo della letteratura critica sul tema. Di recente vi ha insistito ancora a lungo, con riferimenti specifici a Eggeling e a Richter, la concettosa monografia di M. ZURHAKE, *Filmische Realitätsaneignung. Ein Beitrag zur Filmtheorie*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1982, pp. 19 sgg., 93 sgg.

Cosa diversa, rispetto all'informalità di questo genere di sperimentalismo ("cinema astratto"), è lo sperimentalismo formale, il contributo linguistico, a noi già noto, delle scuole dell'avanguardia storica. L'avanguardia in genere rappresenta parte non trascurabile delle istanze del cinema che si vuole indipendente. Se la dialettica tra dipendenza e indipendenza accompagna da lì in poi sempre, sotto molteplici forme diverse, il decorso della storia del cinema, se tutto il secolo vi appare segnato dal riemergere continuo di fermenti indipendentistici, è proprio perché l'arte del cinema mira, dove può, a sganciarsi dalle pastoie dello spettacolo commercializzato. In rapporto con questa o quella corrente d'avanguardia (futurismo, dadaismo, surrealismo, espressionismo), vengono così sorgendo ovunque, dagli Stati Uniti ai paesi europei più cinematograficamente rappresentativi (in specie Italia, Francia e Germania), forme di cinema sperimentale, la storia del cui "gergo inquieto" conta ormai su ricostruzioni minuziose e dettagliatissime. Per quanto preminente, l'avanguardia abbraccia d'altronde solo un settore del fenomeno; l'indipendenza dello sperimentalismo non coincide interamente con essa; come, all'inverso, sussistono figure, gruppi, correnti sedicenti d'avanguardia che, a guardar bene, risultano tutt'altro che indipendenti, tutt'altro che estranei alle lusinghe e seduzioni del mercato.

Non sarebbe naturalmente possibile, e nel nostro contesto non avrebbe neanche senso, tracciare una fenomenologia completa di questi sperimentalismi. L'importanza (relativa) che essi rivestono sta nel grado di organicità del loro rapporto con la cultura del Novecento. Dove il rapporto esprime una esigenza intrinseca, dove risponde all'intrinseco sviluppo del linguaggio fil-

mico, gli esiti riescono talora anche di rilievo; dove (e si tratta della maggioranza dei casi) esso è invece pretestuoso o artificioso o forzato, dà luogo necessariamente a esiti scadenti. Due punti sono in particolare da sottolineare riguardo al problema di cui sto discutendo, il discrimine tra vero e falso cinema indipendente. Anzitutto la circostanza, non certo accidentale, del progressivo restringimento del ruolo dello sperimentalismo. Via via che ci si allontana dalla fase degli inizi, esso perde sempre più giustificazione e mordente. Sistematicamente, o quasi, vi subentra uno stesso processo, una stessa parabola involutiva, riassumibile così: insorgenze alternative di movimenti, il cui velleitarismo protestatario, presto rientrato, lascia via libera alla loro istituzionalizzazione. Si pensi a casi come quelli del *free cinema* britannico o dell'*underground* statunitense. Nel cinema britannico le "tradizioni di indipendenza" – affermatesi soprattutto in campo documentaristico – risalgono a vecchia data e vantano una lunga storia. Il tentativo del *free cinema* di rinnovarle, spostandone il baricentro dal terreno sociale a quello del cronachismo quotidiano (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson: il meglio lo danno i due ultimi con *Momma Don't Allow*, 1956, e Anderson con *Every Day Except Christmas*, 1957), non ha che limitato spessore e breve durata; per tocco come per spirito d'insieme, il *free cinema* deve in ogni caso molto più al documentarismo bellico di Jennings (raffinato e insuperato, nel quadro della filiazione dalla scuola di Grierson) che non al neorealismo italiano: un Jennings, per di più, ulteriormente illanguidito e decantato, in versione piccolo-borghese. (Non parliamo neanche della cosiddetta *British Renaissance*, di fatto mai sbocciata, se si fa eccezione forse per l'*hapax* di Edward Bennett, *Ascendancy* [Dominio, 1982], e che comunque di indipendente non ha nulla.)

Circa l'*underground* statunitense o, più precisamente, il *new american cinema* della East Coast, con centro a New York, il divario tra propositi e conseguenze, a tutto svantaggio dell'attuazione dei primi, salta all'occhio con evidenza quando solo se ne confrontino gli estremi: le enunciazioni propositive degli inizi, tra la seconda metà degli anni '50 e la prima degli anni '60, all'epoca della fondazione dell'Actor's Studio Workshop di John Cassavetes, della Filmmakers Cooperative di Jonas Mekas e,

sempre per merito di Mekas, della rivista «Film Culture», con, al lato opposto, la pop art mistificatoria della Film Factory di Andy Warhol. Neanche gli inizi, certo, racchiudono grandi promesse. Se Kenneth Anger tenta, specie nei preziosi impasti cromatici di *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, ried. con varianti 1966) e di *Scorpio Rising* (1964), un aggiornamento dei moduli avanguardistici alla luce delle coeve esperienze pittoriche americane, sperimentatori quali Brakhage, Markopoulos, Snow ecc. non sono personaggi minimamente affidabili; ma nella tensione iniziale di Mekas «verso un cinema spontaneo»[2], contrastante con quello hollywoodiano, o nell'eco avvertibile in Cassavetes della lezione del liberalismo progressivo, onestamente democratico, della scuola di Dewey, si salvaguarda almeno il principio dell'indipendenza, che va poi invece naufragando miseramente. La sua vera indipendenza il *new american cinema* non la conquista ed esprime di sicuro con tutto il giro dell'*underground* alla Warhol, una morta gora di stravaganze eccentriche, dove non c'è in pratica da ritenere nulla; la esprime semmai altrove, con il documentarismo nello stile di Lionel Rogosin (*On the Bowery*, 1956; *Come back Africa*, 1959) o con la fiction semidocumentaria di Shirley Clarke (soprattutto *The Cool World*, 1963), entrambi i quali dell'essenza del documentario fanno, come a loro tempo avevano fatto Flaherty o Ivens, appunto una questione di stile.

L'altro punto da valutare circa il discrimine tra autentico e non autentico nel cinema indipendente concerne l'anticonformismo di cui esso si proclama sempre alfiere. La natura anticonformistica di una certa scelta o di un certo atteggiamento non la si decide però in base ai proclami; essa dipende dalla sua capacità di regolarsi e incidere sulle situazioni del presente che di volta in volta avversa, senza d'altronde che questa avversione, di per se stessa, la legittimi e le assicuri validità. Ci sono anche situazioni – osservava Lukács all'altezza della "guerra fredda" – in

[2] J. MEKAS, *New York Letter: Towards a Spontaneous Cinema*, «Sight and Sound», vol. 28, Summer-Autumn 1959, pp. 118-21; *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, Collier Books, New York 1972.

cui l'ostentato anticonformismo suona come «perfettamente illusorio», quando non si capovolge addirittura nel suo contrario, diventando conformistico:

> L'apparato del capitalismo monopolistico nel campo editoriale, cinematografico, giornalistico ecc., limita enormemente [...] l'ambito effettivo di questo non-conformismo. Naturalmente sfumature personali nel contenuto di volta in volta prescritto sono non solo lecite ma d'obbligo. Ma se in questioni d'importanza essenziale si verifica qualche vera e sostanziale deviazione, si ha, da parte dell'apparato pubblicitario, una congiura del silenzio [...], che suole arrivare sino alla persecuzione diretta (Chaplin)[3].

In luogo di ciò che dovrebbe sorgere dove l'indipendenza è davvero indipendenza, ossia l'autonomia individuale, «l'individualismo non-conformista», sorge l'opposto, «una paurosa monotonia conformistica nel caos sterminato delle sfumature individuali», per altro lì in mezzo irrilevanti. Ernst Fischer dice una volta, e Lukács riporta, «che le moderne individualità non-conformiste si somigliano come gocce d'acqua»[4]. Su quanto ciò sia vero già per le avanguardie storiche mi sono pronunciato diffusamente sopra, e non sto qui a ripetermi; faccio notare solo come negli sperimentalismi tardocapitalistici le mistificazioni si generalizzino e potenzino di grado. L'assenza o la debolezza delle basi di classe e lo smarrimento ideologico soggettivo, in unità con la pressione esterna del mercato, finiscono sempre più spesso con l'innescare comportamenti, dove l'alternativa tra conformismo e anticonformismo perde ogni contorno nettamente definito. Quantunque battaglie contro il conformismo se ne ingaggino ancora, si tratta per lo più soltanto di battaglie di retroguardia, tali che il conformismo – velato appena da opzioni trasgressive – cade semmai dalla loro parte; sicché esse di fatto non trasgrediscono un bel niente. Storiograficamente non mette conto di occuparsene, se non appunto per dichiararne l'anacronismo e l'inconsistenza.

[3] LUKÁCS, *Die Zerstörung der Vernunft*, cit., pp. 652-3 (trad., pp. 833-4).
[4] *Ibid.*, p. 654 (trad., p. 835).

Che cosa fa sì che lo sperimentalismo vero si converta in falso? Il tradimento del concetto della forma. Lasciamo senz'altro da parte quei tipi di sperimentazione, largamente maggioritari, in cui la forma non costituisce affatto l'obbiettivo primario perseguito, rispondendo essi piuttosto al gusto o al piacere soggettivo dell'autore (giuochetti tecnici con il mezzo filmico, simili a tanti altri del teatro o della letteratura o della pittura); e accontentiamoci solo dei casi che, dietro lo schermo dell'indipendenza, la pretendono a un rapporto serio e diretto con la forma. Il loro fallimento nasce qui in genere dal fatto che l'esasperazione del principio formale, tenuto fermo nella sua monocorde astrattezza, spinto sino alla stravaganza (sino al formalismo), scavalca l'oggettività dell'opera o la forza in guisa da sopprimerla. Quel che di essa rimane si dà solo più sotto l'aspetto di un vuoto guscio. Porto l'esempio di due registi assai quotati nella letteratura critica: Chris Marker, cui ho già accennato cursoriamente sopra, trattando della *nouvelle vague*, e Béla Tarr, cineasta ungherese attivo dalla fine degli anni '70 ma assurto a fama soprattutto con la monumentalità pseudoepica dei due film da lui realizzati nell'Ungheria post-socialista, su scenario in collaborazione con il romanziere László Krasznahorkai, *Sátántango* (1991-94) e *Werckmeister harmóniák* (Le armonie di Werckmeister, 1996-2000). Che Marker dia prova di una indipendenza coraggiosa, specie nei suoi primi esperimenti personali, rivolti in molteplici direzioni e di genere vario, dalla composizione a immagini fisse (come il mediometraggio *La Jetée*, La rampa, 1962) al *reportage* più battagliero (come *Le joli mai*, Il bel maggio, 1963), non credo ci sia dubbio; dubbio è che essi si coordinino, sia singolarmente che complessivamente, in un'opera omogenea. Affatto sbagliati nella loro diagnosi storico-ideologica, eterocliti nella scelta delle fonti e dei materiali di supporto, imprecisi nel disegno, tutti attestano velleità che anche a livello formale restano irrisolte.

D'altra parte, per capire che cosa accade con Tarr, non c'è nulla di meglio che un parallelo con il suo connazionale Miklós Jancsó. Di lui, si ricorderà, Lukács aveva parlato come di un rappresentante della «vera avanguardia» del cinema ungherese[5], in-

[5] Cfr. sopra, XVII, § 3.

dividuandone la novità nell'atteggiamento nuovo verso la vita e verso l'arte. L'avanguardia così intesa non dipende, almeno non principalmente, da fattori tecnico-stilistici, sebbene naturalmente anche questi vi abbiano la loro parte. Gli stilemi di Jancsó funzionano, e funzionano soltanto, nel quadro della forma filmica che egli pone in essere. I suoi lunghi piani-sequenza e i movimenti, i continui va e vieni dei personaggi entro di essi, rispecchiano con grande pregnanza la natura di certe determinate tragedie della storia; il risultato che ne deriva è non la staticità, ma la complicata dinamica del processo di sviluppo del reale. Se ora si mettono in parallelo con gli stilemi lì usati quelli tecnicamente analoghi del neosperimentalismo di Tarr, si vede subito bene come le analogie, i piani-sequenza, le stasi prolungate ecc. diano luogo a tutt'altro e ben più povero risultato. Le stasi di Tarr, sorte in circostanze sociali e temporali così diverse, sono soltanto stasi. Di espressivo esse dovrebbero avere il loro proprio vuoto; ma poiché questo vuoto non si rapporta a nulla di reale, poiché resta opaco, arido, senza senso, spesso di una insensatezza mistica, ecco che l'operazione si avvolge su se stessa, rivelandosi in ultima istanza fallimentare.

Visti gli equivoci della letteratura critica, tengo a insistere su questo. Casi del genere valgono da emblemi del pericolo che nell'iperaccentuazione di ciò che appare *tout court* come sperimentale si confondano le giuste linee di sviluppo della storicità oggettiva, e che fenomeni oggettivamente sorti dalla battaglia per l'indipendenza – nel cinema quasi sempre identica con quella per la salvaguardia dell'autenticità espressiva – vengano disordinatamente posti sullo stesso piano con altri frutto di un'indipendenza falsa: con quei casi dove a trionfare sono la stravaganza eccentrica, il gusto di *épater les bourgeois*, l'esibizionismo, l'anticonformismo conformistico, la strizzatina d'occhio all'ultima moda o al nuovo per il nuovo.

2. *Pupazzi e disegni animati.*

Se indipendenza significa nel cinema anzitutto indipendenza dall'industria, allora il cinema a pupazzi e disegni animati, che trae

la sua origine prima dalla prassi artigianale di pazienti e solitari cultori, va sussunto per definizione sotto questa categoria. L'animazione si configura agli inizi non solo come faccenda di creatori autonomi, del tutto indipendenti, ma nei suoi primi sviluppi significativi, intorno al 1920, come un genere di ricerca che procede in parallelo, talora anche si incontra, con lo sperimentalismo del "cinema astratto". Parimenti simili, nei due casi, le difficoltà pratiche di inserimento e affermazione. Si pensi alla carriera di figure quali Vladislav Starevič, il duo Alexandre Alexeieff e Claire Parker, i fratelli Fleischer, qualcuno cioè soltanto dei nomi di pionieri tra i più meritevoli del settore (pur entro i limiti di un artigianato di qualità). Non è un caso che l'intraprendente Starevič, di famiglia della piccola nobiltà polacca (grafia originaria del nome: Władysław Starewicz), nato e formatosi a Mosca, attivo in Francia dagli anni '20, sia estromesso dal mercato proprio quando, alla svolta del sonoro, egli perviene al culmine delle sue capacità creative (in specie con *L'Horloge magique*, 1928, e *Le Roman de Renard*, 1930-31, ma cominciato già nel 1929): scontrandosi per la prima volta nella sua carriera con difficoltà economiche insuperabili e soccombendo da lì in avanti, senza più scampo, alle pretese e prepotenze dei produttori.

Sfortunatamente per essa, l'animazione non resta – non può più restare – allo stadio artigianale degli inizi. Si fa sentire presto anche in questo campo l'egemonia schiacciante dell'industria hollywoodiana. Qualche spunto originale lo esibisce bensì dapprima a Hollywood la produzione di Walt Disney; ma la sua inventiva, a chiamarla così, dopo la serie delle *Silly Symphonies* (1930-37) e *The Three Little Pigs* (1933), ha già termine con *Snow White and the Seven Dwarfs* (Biancaneve e i sette nani, 1937); da prodotti sempre più soffocati entro le maglie dell'industrializzazione ogni innovazione fantastica, ogni valore d'arte tendono in prosieguo a scomparire.

Ciò rispecchia d'altronde una situazione che travalica ampiamente Hollywood. Del settore dell'animazione va detto in generale che durante questi ultimi decenni esso si è venuto sviluppando, sotto il profilo qualitativo, in ragione inversamente proporzionale alla sua fioritura quantitativa. Il processo di degenerazione sembra ormai inarrestabile. Quanto più il campo è inva-

so dal mercato, quanto più, in omaggio al mercato, trionfa l'apparato dei marchingegni tecnologici (nuove tecniche di ripresa, trattazione elettronica del materiale, animazione digitale ecc.), tanto meno resta spazio per l'esercizio della fantasia in senso estetico. E tanto peggiori naturalmente sono i risultati. I contributi più seri vanno cercati altrove, fuori dal giro degli strombazzati prodotti di consumo. Come si parlava sopra dei contrasti tra vera e falsa indipendenza nello sperimentalismo, così deve parlarsi qui di vera e falsa indipendenza nella storia del cinema di animazione.

In conformità ai criteri guida (selettivi) della presente mappa, ci interessa naturalmente solo la vera. Ma anche con questa restrizione il campo non è determinato per noi abbastanza. Una sua articolata planimetria, così come la chiarificazione del significato, dell'arricchimento, della direzione di sviluppo ecc. dei processi tecnici specifici della animazione bisogna lasciarle alla competenza degli specialisti. Purtroppo la storiografia specialistica ci soccorre solo fino a un certo punto. È vero: in contrasto con lo stato degli studi di solo qualche tempo fa, si dispone oggi in proposito, anche da noi, di repertori molto estesi e comprensivi[6]; ma si tratta, anche con quelli più informati, più dettagliati, solo appunto di repertori, in grado al massimo di offrire il retroterra preparatorio per studi a venire, non già veri contributi di spessore storico. In realtà qui, come in tanti altri settori di ricerca, il difetto degli studi resta quello che ha dappertutto la storiografia del cinema: lo scarto tra informazione cronachistica (resoconto) e analisi critica (nel senso della storia), l'inclinazione al livellamento tra esperienze disparate, l'incapacità di guardare alle cose in prospettiva, secondo la giusta prospettiva storiografica richiesta. Per parte mia, mi limiterò molto sinteticamente, in pochi casi singoli assunti come esemplificativi, a quegli aspetti della sfera dell'animazione che più coincidono con l'essenza e il disegno della presente mappa: insistendo sul riscontro, da un lato, di quanto si conserva in essa di libertà creativa anche durante la fase dell'industrializzazione, dall'altro di quanto a fondo essa si integri, con pieno diritto, nei problemi della cultura del Novecento.

[6] Menziono G. RONDOLINO, *Storia del cinema di animazione*, Einaudi, Torino 1974; T.W. HOFFER, *Animation: A Reference Guide*, Greenwood Press, London 1981; G. BENDAZZI, *Cartoons. Il cinema d'animazione, 1888-1898*, Marsilio, Venezia 1988; *L'animazione europea, ieri e oggi*, in *Storia del cinema mondiale*, ed. Brunetta, cit, I, 1, pp. 561-93; *A Reader in Animation*, ed. by J. Pilling, John Libbey & Co., Sydney 1997.

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, quando, con il declino di Disney, viene poco per volta a cessare l'assoluto monopolio industriale americano del settore[7], si determinano di nuovo condizioni che permettono, in particolari circostanze, qualche soprassalto di libertà creativa. I contributi realmente meritevoli di considerazione sono il frutto di queste circostanze: vengono o da cineasti battaglieri e indipendenti dell'Occidente capitalistico, come il francese Paul Grimault, o, nei paesi socialisti, da artisti profondamente compenetrati dal senso della storia nazionale, come il boemo Jiří Trnka e il sovietico Aleksandr Ptuško. Grimault, personalità isolata ma di spicco (cui rende oggi omaggio e attesta simpatia persino un suo collega di lavoro lontanissimo da lui in tutti i sensi, il giapponese Hayao Miyazaki), ha rilievo soprattutto per la sua attività del dopoguerra, frutto in gran parte del sodalizio con Jacques Prévert. Questo sodalizio ne decide l'orientamento e la maturazione. Tutti i suoi lavori postbellici, dal cortometraggio *Le petit soldat* (1947) in avanti, sono concepiti e realizzati insieme con Prévert. Culmine del sodalizio, la favola antitirannica *Le Roi et l'Oiseau* (1979), ispirata – come *Le petit soldat* – a un racconto di Andersen: film dalla lunghissima gestazione, messo insieme a partire dalle ceneri dell'incompiuto e mutilato *La Bergère et le Ramoneur* (1950), con l'ulteriore, geniale apporto del musicista polacco Wojciech Kilar (poi collaboratore anche di Zanussi, Kieślovski e Wajda). *La Bergère et le Ramoneur* e *Le Roi et l'Oiseau* – spiega lo stesso Grimault – sono due film diversi a matrice unica. Interrotta a causa della mancanza di fondi, la prima versione esce nel 1953

[7] Cfr. V. PANDOLFI, *Metamorfosi della fiaba e visioni popolari*, «Cinema», IV, 1951, n. 59, p. 161; A. MARTIN, *Animated Cinema: The Way Forward*, «Sight and Sound», vol. 28, Spring 1959, p. 80.

per volontà del produttore ma senza il consenso degli autori, che la disconoscono e rifiutano di firmarla; sino a che, quasi trent'anni dopo, essi rientrano in possesso del materiale girato e lo rielaborano nella versione nuova. Grimault dice:

> *Le Roi et l'Oiseau*, che ho fatto uscire molto più tardi, è in pari tempo lo stesso film e un altro film. All'origine c'è la stessa storia, che ha però allo stesso tempo beneficiato di tutto il dramma svoltolesi intorno e del distacco che frattanto ne ho preso io [...]. *La Bergère et le Ramoneur*, dunque, l'ho rivisto con distacco, tentando di dimenticare quanto era accaduto, in tutta calma. C'erano personaggi che mancavano un po' di spessore ma che non ne richiedevano di più. Altri che avrebbero guadagnato a prendere più importanza. La Contadinella e lo Spazzacamino, a esempio, sono personaggi pretesto, la cui semplice storia d'amore finisce per produrre reazioni a catena. Sono incantevoli, gentili, tutto ciò che capita loro ci tocca, ma è il conflitto tra il Re e l'Uccellino che viene progressivamente in primo piano. Sta lì d'altronde la ragione del cambiamento del titolo del film: *La Bergère et le Ramoneur* è divenuto *Le Roi et l'Oiseau* – il Re e l'Uccellino hanno assunto molto più importanza, in rapporto ad Andersen e in rapporto al film *La Bergère et le Ramoneur*[8].

Insieme con l'importanza dei personaggi e la gerarchia dei loro rapporti reciproci, cambia il rilievo ideologico che nel film essi assumono, cominciando dai due del nuovo titolo: l'uccellino, simbolo di libertà, come sfida alla oppressione dittatoriale e megalomane del sovrano di Takicardie, il regno dove la corte vive in sontuosi palazzi e il popolo langue represso agli inferi, nel buio di una città sotterranea. Più esplicita, più marcata diviene corrispondentemente la linea critica di ricerca lungo la quale si muovono Grimault e Prévert, linea intesa a rinnovare culturalmente il disegno animato mediante l'evidenziazione dei sedimenti storici del racconto favolistico e degli stretti nessi che esso mantiene con il mondo sociale e il patrimonio culturale nazionale.

Già *La Bergère et le Ramoneur* leva contro l'oscurantismo, contro il fascismo ideale di Takicardie, un inno di speranza alla

[8] Citato da J.P. PAGLIANO, *Paul Grimault*, Lherminier, Paris 1986, pp. 49-50.

vita e alla felicità. "Il mondo esiste, il sole esiste, ci sono anche gli uccelli. Oh, la vita è bella, e un giorno noi vedremo tutto questo": mentre dal fondo avanza il robot, la forza meccanica annientatrice al servizio del tiranno, ecco il popolo che si ridesta, la solidarietà che si viene formando tra le creature realmente vive (l'uomo, il leone, l'uccello, il cane). Alle finestre appare per la prima volta, gioioso, il popolo: "Viva gli uccelli, viva i leoni! Viva tutti gli animali, viva le creature alate, simbolo di libertà!"; e con la libertà torna la luce, il sole che gli abitanti affossati nella città sotterranea non hanno mai visto. Sulla scorta di questi accorgimenti, già qui Grimault e Prévert infrangono i limiti favolistici del disegno animato. Sconvolgendone i meccanismi, innovando rispetto alla sua consolidata tradizione, impiantandolo sui princìpi di quella «scienza autonoma del folclore» di cui parla Propp nei suoi studi in argomento (una scienza strutturata dal basso verso l'alto, non viceversa, nell'intento di chiarificare le reali fonti prime del racconto favolistico)[9], essi lo conducono sino al livello della fiaba storica e storicamente consapevole: della fiaba cioè che, appunto perché tale,

> appunto perché più di ogni impetuosa immaginazione umana, si trasfonde e si innalza nel regno degli stupori, trae origine [...] dal magma oscuro dell'esistenza di un popolo, dalle sue lotte, dalla sua natura, dalla sua vitalità [...]. La fiaba fa perciò da madre all'immaginazione e alla sensibilità umane, permettendo loro di possedere la realtà della vita[10].

Specialmente la favola così come acconciata in *Le Roi et l'Oiseau* mostra da un capo all'altro la sua consistenza di coraggioso apologo di lotta. Indimenticabile e inequivocabile, circa le finalità liberatorie dell'apologo, la sequenza conclusiva, suggerita direttamente da Prévert a Grimault nel loro ultimo colloquio[11]. L'e-

[9] Cfr. V. JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate* [1946], Einaudi, Torino 1949.

[10] PANDOLFI, *Metamorfosi della fiaba*, cit., p. 158.

[11] Vi accenna l'«autobiographie graphique» dello stesso GRIMAULT, *Traits de mémoire*, con pref. di J.P. Pagliano, Ed. du Seuil, Paris 1994, p. 162. Cfr. anche J.P. PAGLIANO, *Grimault-Prévert: Les bons amis font les bons contes*, in *Jacques Prévert*.

norme robot, passato ormai anche lui con i rivoltosi, dopo la distruzione di tutti i palazzi del tiranno siede come sfinito, svuotato, meditabondo sul loro cumulo di rovine. Lo scuote il cinguettio disperato dell'uccellino ancora prigioniero nella gabbia. Con i suoi giganteschi artigli d'acciaio il mostro spalanca delicatamente la prigione; poi, liberato l'uccellino, il suo pugno si abbatte sulla gabbia, mandandola in frantumi. Mai più nessuna gabbia, mai più nessuna prigione per il popolo, è il monito implicito che ci lanciano, in coppia, Grimault e l'anarchico Prévert.

Tutto ciò spiega bene significato e rilevanza della posizione artistica di Grimault nell'ambito del disegno animato. Ne spiega altresì gli inciampi di carriera. Non accade senza motivo che la 'sfortuna' si accanisca contro di lui. Schivo e appartato come artista, egli è in pari tempo uomo di idee fermamente oppositive e contestatrici, un indipendente non disposto ai compromessi. Lo stesso sodalizio con Prévert ha questa matrice. Certo si tratta di un sodalizio anomalo e un po' scentrato, non privo di stridori, di effetti negativi ecc. In primo luogo, esso sembra giustapporre piuttosto che fondere le due personalità che lo compongono. Il pathos di Grimault nasce da una sorta di afflato resistenziale, da una militanza combattiva schierata in difesa dei diritti di libertà sociale degli oppressi; Prévert si porta dietro, anche nel dopoguerra, l'intellettualismo di una cultura le cui radici affondano nella sua propria esperienza anarchico-letteraria degli anni '30. In secondo luogo, il lavoro del sodalizio appare segnato da una certa patina anacronistica, da un certo ritardo storico. Per entrambi i suoi componenti, si tratta dell'effetto di residui della loro formazione culturale antecedente, che essi, in quanto singoli, non sanno e non vogliono rammodernare, e che naturalmente tanto meno rammoderna il sodalizio come tale.

Con tutto ciò *Le Roi et l'Oiseau* resta una riuscita eccezionale. Dopo il crollo del mito Disney, in una fase di grave crisi e involuzione del settore tutto del disegno animato, Grimault è tra i pochissimi autori che sappia muoversi nell'animazione con li-

qui êtes aux cieux, éd. par C. Aurouet, fasc. di «CinémAction», n. 98, 2001, p. 127; CHARDÈRE, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, cit., p. 278.

nearità di intenti, sagacia autentica, ferma determinazione compositiva: determinazione la quale poggia, a sua volta, su una maestria indubbia nella resa espressiva sia del disegno che del movimento, in specie per quanto attiene al mondo animale (mentre qualche convenzionalismo alla Disney permane nel tratteggio di figure come la pastorella e lo spazzacamino).

Di tutt'altra natura l'indipendenza del cinema di animazione nella Cecoslovacchia postbellica. Da committente non opera lì il produttore privato, ma, tramite il comparto cinematografico di Stato, direttamente lo Stato socialista. Nel cinema ceco il settore della animazione occupa una nicchia particolarmente protetta e favorita. Lungi dall'intralciarne l'indipendenza, la nazionalizzazione dell'industria del cinema gli assicura condizioni materiali favorevoli (strutture, attrezzature, sostegno economico, forme di decentramento della produzione, affidata a piccole unità di lavoro in pratica autonome, tutte cose impensabili, se non appunto in una società socialista), affrancandolo così dalle preoccupazioni del mercato e del profitto[12]. Doppio il vantaggio che ne traggono i maestri locali dell'animazione. Come prima cosa, essi dispongono di studi dove lavorano indisturbati all'interno dei nuovi rapporti pubblici creatisi con il socialismo; inoltre, sul piano creativo, possono mettere a frutto il vantaggio che deriva loro dagli slanci, progetti, obbiettivi ecc. della fase d'avvio della società nuova in costruzione.

Ragioni storiche specifiche, e cioè l'importanza secolare del ruolo svolto nel paese dal teatro di marionette, unica forma di protesta nazionale popolare contro l'oppressione asburgica, spiegano perché la scuola filmica ceca di animazione (Hermína Týrlová, Jiří Trnka, Břetislav Pojar, Karel Zeman) si imponga soprattutto nel campo del film a pupazzi. Tre appositi studi cinematografici entrano in funzione dopo la fine della guerra: lo studio di Barrandov (Praga), posto sotto la guida di Trnka, e i due di Gottwaldov, diretti uno dalla Týrlová e l'altro da Zeman. Del

[12] Cfr. M. e A. LIEHM, *Les Cinémas de l'Est de 1945 à nos jours*, Ed. du Cerf, Paris 1989, pp. 111, 114; TH.J. SLATER, *Czechoslovakia*, nel vol. da lui curato *Handbook of Soviet and East European Films*, cit., pp. 137-8.

gruppo complessivo di questa scuola l'esponente principale è Trnka. Disegnatore, illustratore esperto di libri dei grandi favolisti mondiali (Andersen, i Grimm ecc.), scenografo e costumista di teatro, direttore dal 1943 di un teatro di marionette, prima di passare, nel 1946, alla direzione dello studio cinematografico di Barrandov, Trnka si stacca presto consapevolmente dalla tecnica del disegno animato dei suoi esordi, non privo di tracce della *Biancaneve* di Disney [13], per un genere di film a pupazzi, dove viene fatto uso mescolato di pupazzi e figure reali: mescolanza già presente in taluni dei più prestigiosi pionieri del muto, come Starevič, con il quale d'altronde Trnka condivide anche certe scelte tematiche. (La filmografia di Starevič registra, tra le opere incompiute, progetti da Andersen e Shakespeare che sarà proprio Trnka a realizzare.)

Questo dislocamento di interessi verso il film a pupazzi si fonda in lui sulla convinzione delle «possibilità illimitate» del cinema di animazione, quando l'animazione si serva, in luogo della piattezza bidimensionale del disegno, di «pupazzi che possiedono tre dimensioni, e che si muovono in tre dimensioni». A Jaroslav Brož egli spiega in una intervista del 1955:

> Imposi fin dal principio la mia concezione della stilizzazione dei pupazzi, ciascuno con una espressione personale ma permanente, all'opposto di quelli la cui espressione può cambiare grazie all'uso di tecniche diverse. Quest'ultima scelta, la pratica ce lo ha mostrato, non dipende tanto dal realismo quanto dal naturalismo. Le possibilità del film a pupazzi sono illimitate; si possono utilizzare pupazzi in tutti i casi in cui normalmente si utilizzano attori, ma così ci si ridurrebbe a una semplice imitazione. Il film a pupazzi non è unico e originale che quando va più in là del film di attori, quando la stilizzazione, il pathos e il lirismo, interpretati da attori, sarebbero inverosimili, ridicoli e fastidiosi [14].

Pervaso dallo stesso amore squisitamente popolare di un Anatole France per i *contes de fées* e il teatro di marionette, e ben memore dell'ammonimento di France circa lo stile di scrittura da adottare nella narrativa per l'infanzia («Quand vous écrivez pour les enfants, ne vous faites points une manière particulière. Pensez très bien, écrivez très bien. Que tout vive, que tout soit grand, large, puissant dans votre récit. C'est là l'unique secret pour plaire à vos lecteurs») [15], anch'egli, come Grimault, non crede che l'animazione debba necessariamente restringersi a un pubblico infantile. «Perché mai – domanda – il cinema di pupazzi lo si dovrebbe fare solo per ragazzi?». Nell'interrogativo retorico è già implicita la risposta, che suona come seccamente negativa. I testi di Cervantes e La Fontaine e Swift (cui Trnka aggiunge quello della connazionale Božena Němcová) non sono forse testi universali, validi per ogni età?

> Anche senza riguardo agli interessi e ai bisogni dei giovani, non si può ignorare il fatto che è impossibile tracciare una netta linea di confine tra la percezione artistica degli scolaretti e quella degli adolescenti. Questa frontiera segue un corso tortuoso e mal definito, affetto com'è dal temperamento e dalla sensibilità del singolo individuo. Lo stesso è vero nel caso di adolescenti e adulti. Il richiamo e la popolarità di certe opere d'arte sono determinati dalla percezione e non dall'età del pubblico. Perciò io guardo sempre con sospetto a ogni forma d'arte che sia pensata esclusivamente per ragazzi [16].

Su questa base, e con l'apporto di una squadra esperta di collaboratori, Trnka elabora la materia dei suoi propri film a pupazzi. Ne nutre il sottofondo la ricchezza del mondo del folclore: quello stesso che dà linfa a tutta la migliore arte nazionale ceca, alla pittura, alla narrativa (di un'autrice, poniamo, come la Němcová, al cui racconto *Princ Bajaja* il regista si rifà direttamente per il suo proprio *Bajaja* del 1950), soprattutto alla musica (da Smetana a Dvořák e a Janáček). Non contano tanto, nei suoi film, dramma e azione. Contano il meditato trattamento del materiale folclorico, la cura attenta, riflessiva, persino contem-

[13] Il rilievo è di MARTIN, *Animated Cinema*, cit., p. 80.
[14] Citato dai LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, cit., p. 113.

[15] A. FRANCE, *Le Livre de mon ami*, Calmann-Lévy, Paris 1924, p. 261.
[16] J. TRNKA, postfazione alla silloge di racconti messa insieme da K. BEDNÁR, *Puppets and Fairy Tales*, SNTL-Publ. of Technical Literature, Prague 1958, p. 39.

plativa, con cui egli lo maneggia e lo dispone, il «carattere poetico e mitico» (Trnka), cioè genuinamente popolare, di cui sa circondarlo, senza per questo togliergli vitalità.

Un tale intimo rapporto di fiaba e vita trova già spicco in *Císařův slavík* (L'usignolo dell'imperatore, 1948), rielaborazione di un racconto di Andersen. Con il narratore Trnka potrebbe certo dire: «dopotutto la fiaba più bella è la vita»; ma nel film il rapporto fiaba-vita si trova potenziato, espresso narrativamente in forma più stringente rispetto ad Andersen. Da racconto oggettivo che è nell'originale la fiaba diventa infatti nel film ricordo; acquista un prologo e un epilogo, vale a dire una cornice (nel racconto inesistente), che ne determina e circostanzia lo svolgimento. Ammalato, divorato dalla febbre, il fanciullo protagonista vive nel delirio la storia di un giovane imperatore cinese. Tramite la propria immaginazione, egli viene via via articolando la struttura della fiaba e i suoi personaggi, che foggia con uomini, oggetti, cose della realtà circostante. Prendono così corpo i personaggi dell'imperatore e del suo ligio seguito, lo splendido palazzo, «fatto tutto di porcellane preziosissime», il giardino spazioso, immenso, «pieno di magnifici fiori»; una vecchia pipa suggerisce alla fantasia del fanciullo il personaggio del pescatore, mentre un soprammobile a forma di pesce assume le fattezze di una statua che emette bolle di sapone; a segnare il passaggio del tempo, quale orologio per l'imperatore, sta un pupazzo con i piatti (che batte a ripetizione) montato su una tartaruga meccanica; e in luogo della «povera ragazzetta» di cucina del racconto, incaricata di condurre il Cavaliere d'Onore e mezza corte alla ricerca dell'usignolo, ritroviamo, trasformata in contadinella, la fanciulla del prologo, che guarda sorridente oltre le sbarre del cancello che la separa dalla tetra casa dell'amico malato.

In questo modo il ricordo soggettivo si sostanzia di fatti e oggetti reali; e questi fatti e oggetti vengono, con fine sensibilità popolare, con coerenza estrema, dislocati entro una dimensione psicologica, un sentimento di malinconia struggente, che costituisce l'aspetto più caratteristico della poetica dell'autore. Di qui l'adozione di certi moduli narrativi: il ricorrere, nel racconto visivo, del volto fantasticante del fanciullo; la scoperta che i movimenti della *camera*, lentamente, quasi a fatica, fanno degli oggetti; l'uso di trapassi analogici in panoramica, come quello dalla corte imperiale al bosco dove echeggia il canto dell'usignolo. La briosa immaginazione favolistica di Andersen tende qui a convertirsi in una tristezza diffusa, ridondante sopra lo spirito dell'intero arco di avvenimenti collegati e oggettivati dalle rievocazioni. Con il che Trnka impregna a fondo il testo dei tratti della sua poetica. Grazie anche al magistrale apporto del compositore (e suo fedele collaboratore) Václav Trojan e a un impiego chiaroscurale elaboratissimo del colore, egli trascende senza dubbio, per un verso, i confini della fiaba infantile, ma evita anche, per l'altro, ogni soggezione alle pretese (e alle secche) dell'intellettualismo: si sente cioè non con gli intellettuali, ma con i fanciulli, e con lo spirito di questi guarda e scrive.

Quanto qui esposto vale naturalmente a maggior ragione ancora – nei princìpi se non sempre nei risultati – per quei film della maturità di Trnka, come *Bajaja* e *Staré pověsti české* (Vecchie leggende ceche, 1953), dove più diretto è l'impatto tematico del folclore nazionale; e anche per lavori posteriori, come *Sen noci svatojanské* (Sogno di una notte di mezza estate, 1959), rifatto a un classico di Shakespeare grandemente apprezzato e spesso rappresentato sulle scene cecoslovacche, divenuto quasi anch'esso un testo 'nazionale'[17]. Con *Bajaja* torna a imporsi la malinconia, l'incubo dell'infelicità, come tono dominante della favola; e tornano gli usuali criteri di lavoro e composizione di Trnka: «nelle diverse sequenze egli non drammatizza mai, ma si ha l'impressione che mediti», osserva giustamente la Benešová, che aggiunge: «In *Bajaja* lo spettatore non percepisce le immagini una in fila all'altra, ma si sente in mezzo ad esse: lo circondano, lo stringono da tutte le parti e lo assalgono con forza»[18]. Attingendo a piene mani a un patrimonio folclorico di straordinaria ricchezza culturale (che ha la sua punta nella invenzione tragico-grottesca della figura del buffone di corte, aggiunta rispetto all'originale letterario della Němcová), Trnka restituisce

[17] Cfr. M. Benešová, *Il cinema di animazione*, nel volume *Il film cecoslovacco*, a cura di E.G. Laura, Ed. dell'Ateneo, Roma 1960, p. 148.

[18] *Ibid.*, pp. 142-3.

qui l'equivalente ceco della pittura umanistica di genere (viene da pensare al Carpaccio): con il raggiungimento di un livello di *pastiche* narrativo-figurativo, è vero, non interamente fuso, ma che rivela doti di finezza, di gusto della composizione, di sapienza stilistica, capaci di riscattare largamente qualche slittamento di tono verso il patetico oltre il voluto (la reincarnazione della madre di Bajaja nel cavallo bianco). È la vita del popolo a fare da centro. Come mostra bene l'adattamento filmico delle *Vecchie leggende ceche* raccolte da Alois Jirásek, l'esaltazione della figura dell'eroe non va mai in Trnka a detrimento della coralità popolare. Vita e leggende (fiaba) trovano nel popolo il loro punto di incontro. Cito ancora parole della Benešova:

> In *Staré pověsti české* il popolo rappresenta la forza creatrice della nazione che si rinnova senza tregua e diventa un'autorità negli avvenimenti storici. Essa ha molti punti in comune con l'antico coro, ma è più attiva. La scena più imponente del film, la cui gradazione drammatica è un capolavoro, è quella della battaglia dei Cechi contro gli abitanti di Loutsko [...]: un capolavoro per il contenuto e il montaggio, in cui sono volutamente alternate le scene di massa con quelle raffiguranti il combattimento individuale (il duello tra Vlatislav e Cěstmir) e infine lo sfondo della musica che con i rumori allarga lo spazio della battaglia: il brontolio del tuono, lo strepito delle armi, lo spezzarsi delle lance, i colpi contro gli scudi allargano l'estensione del campo di battaglia, non solo al di là dello schermo, ma suggeriscono agli spettatori gli orrori della guerra ricordando loro le sconvolgenti impressioni vissute durante l'ultimo conflitto mondiale[19].

Un po' defilato rispetto a Trnka, molto *sui generis*, il lavoro di Karel Zeman, altro notevole esponente del cinema di animazione ceco. Sua caratteristica specifica è il vivo interesse portato alla fiaba e al mondo favolistico non semplicemente in quanto regno del "meraviglioso", terreno fecondo per escogitazioni e trucchi a ripetizione, ma in quanto la fiaba consente di meglio illuminare, a livello fantastico, certi problemi o situazioni del mondo moderno: il rapporto tra vecchio e nuovo, tra avanzamento

[19] *Ibid.*, p. 146.

tecnico e valore della tradizione, tra "scientificità" e "romanticismo": un meraviglioso, insomma, fattivo anziché solo contemplativo, quale trova posto nelle legittime aspirazioni dell'uomo integralmente inteso. In occasione del primo tentativo da lui compiuto per «fondere i personaggi artificiali – i pupazzi – con attori vivi», ossia di *Cesta do pravěku* (Viaggio nella preistoria, 1955), Zeman sottolineava già come il suo interesse fosse principalmente diretto verso un duplice ordine di questioni, la ricostruzione dell'«atmosfera del tempo» (la preistoria) e lo studio del rapporto «esistente tra gli uomini d'oggi [...] e il mondo di allora»[20]: questioni e interesse che meglio valgono a illuminare le sue due opere successive, *Vynález zkázy* (La diabolica invenzione, 1958), dal romanzo *Face au drapeau* di Jules Verne, e *Baron Prašil* (Il barone di Münchhausen, 1961), libero adattamento di alcuni motivi del libro omonimo di G.A. Bürger.

Delle due opere anteriori *Il barone di Münchhausen* sviluppa non soltanto la tecnica, consistente ancora nell'uso di «mezzi di animazione combinato con il film di finzione», ma altresì – ciò che più conta – il mondo ideale e artistico, la tradizione culturale. «Mia intenzione», dichiara Zeman nel 1962, all'atto della presentazione del film a Locarno, «era di mostrare come l'uomo – l'essere vivente – realizzi i sogni fantastici delle generazioni precedenti»: quelli espressi, appunto, dalle «invenzioni» del racconto di Bürger (e di Raspe, cui Bürger si rifà, traducendolo dall'inglese in tedesco e modificandolo notevolmente), nonché, più avanti nel tempo, dalla narrativa di Verne, che qui appare a margine, non a caso, nei personaggi raffiguranti gli amici 'cosmici' del barone: i viaggiatori Nicole, Barbican e Ardan del romanzo *Dalla terra alla luna*.

Se però al barone la fantasia spalanca tutte le porte, quelle del nostro mondo e quelle del cosmo, e il fantastico è il suo universo, non sono solo i grandi personaggi della finzione letteraria a dominare tale universo. A loro si unisce infatti Tonik, un astronauta che vive le avventure del barone non più, come lui, in

[20] Da un'intervista a Zeman di L. Cipriani, «Cinema nuovo», V, 1956, n. 79, p. 172.

quanto escogitazioni fantastiche, in quanto finzioni, ma in quanto realtà (o almeno possibilità reali). È quindi un tratto di pacifica ironia, che Zeman contrappunta spesso gustosamente, servendosi di tutto un sapiente procedimento e una sapiente arte della contaminazione, di un ricco materiale figurativo ispirato alle illustrazioni di Gustave Doré (con tanto di trattamento striato delle immagini a guisa di incisioni), e, nel colore, dell'uso alternato di tonalità cromatiche e monocromatiche in «funzione emotiva» («Utilizzo il colore nella stessa maniera del pittore nel quadro, dove il colore riveste una funzione emotiva»)[21] – è un tratto ironico che il barone pretenda di attenersi alle "regole di una fantasia onesta" e di poggiare sempre "i piedi sulla terra". Di fatto i suoi sogni e le sue invenzioni, le sue fantasmagorie irreali, sono tanto preziose e precorritrici quanto ormai superate: di fronte a quelle irrealtà, le imprese di Tonik sono già possibilità reali. Così un'altra volta in Zeman la favola si ricollega a una impostazione nuova e di grande modernità, benché purtroppo non sviluppata sino alle sue estreme conseguenze. Forse per un certo ritegno connaturato al suo gusto fondamentalmente didascalico-illustrativo (e sia pure a un elevato grado di raffinatezza e di cultura), Zeman lascia impregiudicato, dal punto di vista artistico, il nodo di questioni e implicazioni poste dall'antagonismo tra mondo del passato (il "romanticismo" del barone) e mondo del presente (la "scientificità" di Tonik), facendo così perdere al suo film un poco di quella che egli avrebbe voluto fosse la sua «bruciante attualità».

Sempre entro l'ambito dei paesi socialisti, non si può non far menzione, in chiusura, dei vivaci esperimenti posti in atto alla fine degli anni '50 dal rappresentante più significativo della scuola di animazione di Zagabria, l'a noi già noto Vatroslav Mimica[22], e soprattutto dell'attività del sovietico Aleksandr Ptuško, vero padre putativo dell'intero giro di autori da me qui menzionati: se non altro per il fatto che il suo pionieristico film a tecni-

[21] Dichiarazione raccolta e pubblicata dall'annuario «Československý film», Praha, 1961, p. 94.
[22] Cfr. sopra, XXI, § 4.

ca mista di animazione (pupazzi) e figure reali, *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver, 1935) suscita al suo apparire grande impressione nella capitale ceca, come ricorda la Týrlová (la quale ne resta poi a lungo influenzata)[23], e fa inoltre da capostipite di un ricorrente modo indiretto di narrare, dovuto al fatto che Ptuško interviene sul testo di Swift, attualizzandolo, con modifiche strutturalmente analoghe a quelle di cui si servirà Trnka nei confronti di Andersen.

Benché per tanti versi sia proprio lui l'animatore che getta le premesse inaugurali del fiorire dell'animazione nel fonofilm, l'ulteriore corso della sua carriera va però tendenzialmente nel senso di un progressivo abbandono del film a pupazzi e, in generale, della priorità delle tecniche di animazione, a favore – pur sempre entro lo schema del racconto favolistico – di un *mélange* più largo di animazione, trucchi e recitazione dal vivo, affidata ad attori in carne e ossa. Al cuore del suo cinema sta lo sforzo di riportare in vita lo spirito dell'antica poesia popolare russa, delle *byline*, dando concretezza immediata, tramite le immagini filmiche, a miti, leggende, favole, tradizioni ataviche: un terreno sul quale si muove da signore, con grande padronanza del complesso folclorico-culturale di sottofondo (unità dell'elemento critico colto e di quello popolare), e dove gli riesce di plasmare, ora più ora un po' meno, immagini ricche di finezza pittorica e sapienza compositiva.

I suoi risultati migliori sono quelli del primo decennio del dopoguerra, pressappoco da *Kamennyj cvetok* (Il fiore di pietra, 1946) a *Il'ja Muromec* (Il conquistatore dei Mongoli, 1956), passando per il migliore di tutti, l'adattamento della *bylina* del ciclo degli eroi di Novgorod *Sadko* (1953), con utilizzazione della partitura musicale di Rimskij-Korsakov. Fonti e tema gli vengono qui incontro al meglio, creando le condizioni perché più libero spazio di movimento trovino le sue intuizioni fantastiche e le sue risorse stilistico-figurative. L'eroe mitico Sadko appare nel film,

[23] Cfr. BENEŠOVÁ, *Il film a pupazzi*, cit., pp. 131n., 134-5. A un *Gulliver* aveva pensato e cominciato a lavorare nel 1928 anche Starevič, che poi abbandona il progetto per *Le Roman de Renard* (L.B. e F. MARTIN, *Ladislas Starewitch, 1882-1965*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2003, pp. 171-2).

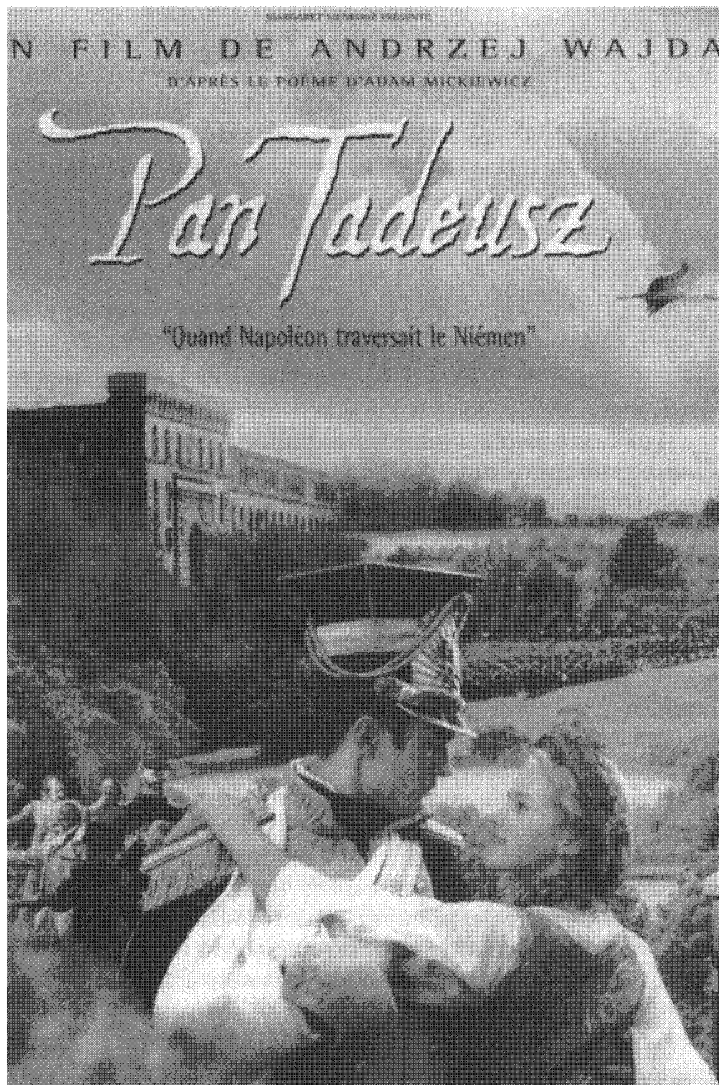
anche come presenza fisica, una colonna, il vero pilastro portante della vita della vecchia Novgorod. Di qui, stilisticamente, il giuoco di inserimento del personaggio umano sugli sfondi di cartapesta: la ricerca di simbolismi, le frequenti angolazioni dal basso, a esaltare l'elevatezza mitica dell'eroe, le palesi analogie dello stagliarsi della sua figura con le torri e le guglie della città. Svolge un ruolo importante anche l'uso calibratissimo del colore. Sfumature cromatiche particolari sottolineano particolari situazioni, accentuando fatti e personaggi, esasperandoli satiricamente: si pensi all'orgia dei mercanti in apertura, o alla cerimoniosa partita a scacchi con il sovrano baffuto, o alla sequenza dell'Araba Fenice che incanta esercito ed elefanti: in quest'ultima sequenza il graduale allargamento di campo della ripresa trova riscontro e appoggio nella luminosità del colore, con risultati gustosamente caricaturali.

Ptuško non gode purtroppo sino alla fine dell'indipendenza di cui godono i maestri della scuola ceca. Nelle sue opere più tarde impostazione, tecnica, stile ecc. rimangono gli stessi, ma l'insieme, che risente di troppi condizionamenti, ne esce più sfilacciato e accusa una certa stanchezza. Questo inviluppo di pregi e limiti formali appare chiaramente in un film pur ancora così bene rispondente alla sua poetica come *Ruslan i Ljudmila* (1972-73), dal poema omonimo di Puškin. Sebbene rinunci alla musica di Glinka, cui supplisce il burocrate Chrennikov (per altro musicalmente interessato anche lui al folclore), Ptuško non rinuncia alle sue peculiarità stilistiche: accentuazione dell'atmosfera da fiaba, sfolgorio dell'impianto scenografico, pittoricismo luministico, gusto evocativo di valori del folclore, morbidi svolazzi della *camera*, mescolanza di trucchi, animazione e recitazione dal vivo: tutto l'apparato, insomma, dei suoi espedienti consueti, senza però più il vigore e lo smalto di prima. Personalità artistica forse non originalissima e in via di sbiadirsi un poco nel corso del tempo, Ptuško lascia comunque segni ben tangibili della sua presenza artistica, meritevole di un posto di tutto rispetto nella storia del cinema di animazione.

XXIX

CINEMA E LETTERATURA

I casi in cui il cinema compita le proprie opere con linguaggio puro, al riparo da influssi delle altre arti, sono, anche restando entro la cerchia del cinema che conta, un numero estremamente esiguo, una assoluta minoranza. Sul dominio del linguaggio filmico puro prevalgono di gran lunga, fin dall'inizio, forme varie di contaminazione. Non si tratta certo di una peculiarità esclusiva del cinema. La contaminazione è un fenomeno ben conosciuto nella storia di tutte le arti. «La massima parte dei drammi classici», ci ricorda Béla Balázs, teorico del cinema proveniente dalla letteratura e dal teatro, «non è che rielaborazione di materia epica e, aprendo la *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing, potremo constatare che già le prime tre critiche si occupano di commedie ridotte da romanzi»[1]. Accanto a questo diffuso fenomeno di trapasso dall'epica alla drammaturgia (dalla letteratura al teatro) e viceversa, si pensi, in pittura, alle composizioni narrative, per cicli, o al gusto dell'imprestito stilistico, del *pastiche*, del *collage*; e, in musica, alla cosiddetta "musica a programma" o alla liederistica o all'opera lirica *tout court* (il wagneriano *Work-Ton-Drama*). Così, via via che il cinema si lascia indietro la stagione dei primordi, quando la battaglia per la conquista dell'autonomia del proprio linguaggio lo costringeva a prendere le distanze il più possibile dalle altre arti, ecco presentarsi il fenomeno opposto: gran parte delle opere del cinema,

[1] B. BALÁZS, *Materia e tema nelle riduzioni cinematografiche* [1950], in *Teorie del realismo*, a cura di E. Bruno, Bulzoni, Roma 1977, pp. 32-3.

Andrzej Wajda, *Pan Tadeusz* (1999).

compreso il cinema colto (proprio quello che mantiene i più stretti rapporti con la cultura del Novecento), traggono spunto dalla letteratura e dal teatro. Balázs lo registra senz'altro – anzi lo denuncia – come fenomeno generalizzato:

> È abitudine generale quella di rielaborare per il cinema romanzi, novelle, commedie. Ciò avviene, in parte, perché hanno un contenuto adatto per essere ridotti a intreccio cinematografico, in parte, perché si tratta di romanzi e commedie di tanto successo, di tanta popolarità, che è conveniente lanciarli anche sul mercato cinematografico. È molto raro il soggetto originale appositamente scritto per essere filmato e questo testimonia senza dubbio lo scarso sviluppo della sceneggiatura come genere letterario. Sarebbe inutile porre sotto inchiesta il lato pratico della questione. Nella pratica decide la legge del mercato[2].

Mettiamo con Balázs da parte le leggi del mercato, e occupiamoci piuttosto dell'essenza del fenomeno in sé e per sé. Ci sono fondamentalmente tre tipi possibili di trasposizione, due soli dei quali significativi sotto il profilo estetico. Anzitutto le trasposizioni a intento illustrativo, caratterizzate dalla eteronomia del principio che le sorregge e che le guida. Poiché il principio viene loro dal di fuori, dal testo che si tratta di illustrare, esse mancano di indipendenza propria, restano cioè appunto solo illustrazioni. Naturalmente queste illustrazioni possono essere più o meno fedeli, più o meno riuscite ecc.; in ogni caso, il loro vario grado di qualità, fedeltà ecc. non modifica per nulla il principio illustrativo stesso, che le rende estranee alla sfera dell'estetica. Non rivestono dunque per noi interesse alcuno.

All'estremo opposto delle illustrazioni stanno le rielaborazioni, gli adattamenti creativi, cioè quelli che, partendo da un determinato testo, lo ricreano *ex novo*, secondo princìpi costruttivi interni, autonomi; sicché il testo di partenza non svolge più altro se non una funzione di spunto, di pre-testo. Quando il Pudovkin della *Madre* rielabora Gor'kij, quando il Visconti della *Terra trema* rielabora Verga, quando il Kurosawa del *Trono di*

---

[2] *Ibid.*, p. 31.

sangue rielabora Shakespeare, si è già mostrato sopra che, indipendentemente dalla qualità dei risultati, le loro fonti appaiono in essi assorbite e del tutto trascese. La qualità delle opere sta o cade per motivi interni loro propri.

In mezzo tra i due estremi si distende l'unico campo che qui metta davvero conto di discutere diffusamente, il campo degli adattamenti nel senso pertinente del termine: letture non più solo come illustrazioni, ma non ancora come rielaborazioni creative. La difficoltà di una giusta impostazione del problema riguardante questo genere di adattamenti, la loro natura e la loro tipologia, nasce dall'indeterminatezza sia dei presupposti teorici su cui essi si fondano, sia dei confini del campo entro cui si muovono, difficili da fissare secondo leggi. Non sussistono infatti princìpi estetici a priori che stabiliscano se e quando un certo adattamento è un adattamento nel senso in parola. La gamma delle soluzioni possibili appare estremamente mobile. Ci si presenta qui di fatto una situazione per tanti versi analoga a quella che si presenta in letteratura con la problematica del "piacevole", cioè con le opere che, pur talvolta di valore ma senza pieno valore d'arte, la critica letteraria assegna al campo della bellettristica. Neanche con esse – spiega bene Lukács nella grande *Estetica* – ci sono criteri di ultima istanza per decidere della loro appartenenza:

> perché in esse esteriormente sembrano operare come forze formatrici tutte le categorie dell'estetica, mentre esse proprio per la loro natura si allontanano dalla grande strada che l'arte vera ha seguito fino dalle origini. Esse quindi sono molto vicine a quest'ultima – e la vicinanza non è del tutto ingannevole – ma appunto per questo ne sono nettamente separate per quanto riguarda le questioni decisive dell'estetica. In pratica sembra che qui non ci sia un confine chiaro, dato che c'è un numero notevole di autori che per una parte delle loro opere appartengono alla letteratura più autentica, mentre con altre opere restano al livello della bellettristica[3].

E ciò, Lukács aggiunge, vale per tutte le arti. Specie nel cinema, dove l'arte è così rara e invece così intricato e confuso, anche agli

[3] LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 559 (trad., II, p. 1323).

occhi della critica, il coacervo delle opere sorte come adattamenti[4], dalla confusione non si esce se non procedendo con rigidi criteri selettivi, con un rigido esclusivismo: separando nel modo più netto, ancor più che in precedenza, i falsi (erronei) dai veri (corretti) orientamenti, l'essenziale dall'inessenziale, il superfluo dall'influente; mettendo senz'altro da parte quelli che tra drammaturgia e cinema, cinema e letteratura, sono soltanto rapporti occasionali, di comodo (teatro filmato, sfruttamento filmico di romanzi di successo ecc.), a vantaggio esclusivo dei casi in cui, per particolari circostanze d'ordine storico o individuale, gli adattamenti filmici anche non creativi stabiliscono con la narrativa e la drammaturgia interrelazioni di qualche rilievo. Va da sé che, entro questa casistica già di per sé ristretta, il prospetto delle analisi che seguono si circoscrive ulteriormente solo intorno a un limitatissimo numero di esempi, validi come rappresentativi.

Ci sono anzitutto dei casi in cui il divario di livello tra romanziere e regista si mostra palese, incolmabile fin da subito e non attenuato neanche dall'eventuale accuratezza dell'adattamento. Se nell'adattamento il regista fallisce, ciò può dipendere o da una sua fedeltà troppo passiva, senza inventiva, oppure da sbagliate alterazioni e deformazioni che, peggiorandolo, sfigurano l'originale. Persino il calco talora deforma e sfigura. Non basta qui invocare l'argomento, fatto valere da Balázs in *Der Geist des Films* e rilanciato più tardi per autodifesa da Straub, che, essendo la ripresa sempre necessariamente una scelta di campo, quindi un punto di vista, già ogni inquadratura comporta una «soggettività inevitabile». Nelle parole di Balázs:

> Ogni quadro è un'inquadratura. Ed ogni inquadratura è una rive-

[4] La ragione per la quale questo coacervo viene di solito rappresentato con il massimo disordine dalla letteratura critica in argomento sta nel fatto che la stragrande maggioranza di essa è astrattamente teorica, e di una teoria quasi sempre a matrice semiologica. Ora, poiché le sue incursioni in campo storiografico, come accade con quelle della semiologia, sono tanto eccentriche, capziose, arbitarie, cervellotiche da produrre risultati semplicemente scandalosi (repertori fitti di nomi e titoli all'inverosimile, dove però i nomi di uno Sjöberg o di un Donskoj o dei cineasti socialisti in genere non figurano neanche, mentre la più parte degli esempi derivano da Hollywood), qui – salvo eccezioni – preferisco ignorarla in tronco.

> lazione non meramente spaziale. Ogni angolo visuale sul mondo implica una visione del mondo. Perciò l'inquadratura della macchina da presa corrisponde ad un interiore inquadramento: e nulla è più soggettivo dell'oggetto. Si voglia o no, ogni impressione, inquadrata, diviene espressione[5].

Non basta, per via dello scambio che con tale argomento si opera tra tecnica e forma. Sia il regista che ricalca soltanto, sia quello che, senza creare una forma nuova, altera male, a capriccio, la forma che trova incappano in inconseguenze formali; con il risultato che i loro adattamenti falliscono. Incide talvolta sfavorevolmente la situazione storica. Così John Ford, che ancora sul tramonto del *New Deal* aveva dato le discutibili ma interessanti trascrizioni di *Furore* (da Steinbeck) e di *Lungo viaggio di ritorno* (da O' Neill), non sta certo all'altezza della sua fonte quando, cimentandosi in *The Fugitive* (La croce di fuoco, 1947) con il Graham Greene di *The Power and the Glory*, lo manipola ad arbitrio. Né competono minimamente con la capacità di evocazione storica dei rispettivi originali di Aleksej Tolstoj gli adattamenti che nell'Urss danno di *Pëtr Pervyj* (Pietro il grande, 1937-39, in due parti) Vladimir Petrov e di *Sestry* (Sorelle, 1957), prima parte della potente trilogia *Choždenie po mukam* (La via dei tormenti), Grigorij Rošal': rapportandosi entrambi alle pagine di Tolstoj in forme che solo episodicamente ne rispecchiano e adattano lo spirito.

Come accade che l'esito venga compromesso anche già solo a causa di una impostazione errata possono chiarirlo bene due esempi diversissimi, lontani tra loro nello spazio e nel tempo. *Die Nibelungen* (I Nibelunghi, 1923-24), la saga germanica adattata in due episodi da Thea von Harbou e Fritz Lang, si inserisce nel quadro delle tante messe in scena weimariane di opere di Händel, Hebbel e Wagner, portandosi dietro le loro stesse deformazioni prospettiche: monumentalità, gigantismo scenografico, esasperazione della funzione mistificante del mito, intesa ad accreditare e approvare la più sciagurata, irrazionale e retriva ere-

[5] BALÁZS, *Der Geist des Films*, cit., II, p. 71 (trad., p. 33).

dità romantica. Già Hegel, nella *Estetica*, esprime forti riserve verso la poesia pseudo-epica di quel genere di saga. Contro il film di Lang valgono – naturalmente con molte aggravanti – le argomentazioni svolte da Hegel: che cioè vi «manca la realtà determinata di un saldo terreno intuibile, cosicché [...] il racconto tende già verso un tono da saltimbanchi»; che gli avvenimenti di cui si tratta «per la coscienza nazionale sono solo storia passata completamente spazzata via dal tempo»[6]; insomma, che la veste pseudo-epica resta soltanto una veste, senza rapporto organico con ciò su cui si fonda ogni vera epopea, lo spirito del popolo.

All'opposto, nel Gerasimov di *Molodaja gvardja* (La giovane guardia, 1948, dal romanzo omonimo di Fadeev), per non parlare neanche del suo posteriore *Tichij Don* (Il placido Don, 1957-58, dal romanzo omonimo di Šolochov), c'è un dichiarato ma mal fondato rapporto con il popolo. Tutto assorbito dal problema politico centrale, quello della lotta della organizzazione patriottica del titolo contro l'invasione nazista, egli – a differenza di quanto farà, e bene, Tarkovskij nelle terse immagini di apertura e chiusura dell'*Infanzia di Ivan*, modificando in meglio la novella donde il film deriva – salta subito *in medias res*, senza le pagine con cui Fadeev apre il romanzo, e che sono anche le sue più belle e significative (forse le sole belle e significative del romanzo): le ragazze sorprese nei campi dal rombo degli aerei nazisti, la loro difficoltà a credere in ciò che vedono, il loro smarrito stupore che il suolo sovietico possa venire invaso proditoriamente da nemici. (Gli aerei ci sono bensì in chiusura del film, ma sono quelli sovietici impegnati nella lotta per la liberazione di Stalingrado.) Soppressione molto grave sotto il profilo artisti-

[6] HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 950-2 (trad., pp. 1181-3). Una recente lettura del film di Lang (D.J. LEVIN, *Richard Wagner, Fritz Lang and the "Nibelungen": The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton University Press, Princeton NJ 1998) interpreta questa sconfessione delle leggi estetiche dell'epica come voluta: «Here, the project of rendering the epic on film produces a set of concerns that have less to do with narration than with cinema»: «the film is produced in response to anxieties concerning the role of German film and German film audiences in the face of Hollywood's broad success in Germany in the early twenties» (p. 9). Ma l'ampiezza delle argomentazioni svolte a sostegno dell'intento del film (pp. 96-140) non ne migliorano in alcun senso i risultati.

co, responsabile dell'annullamento proprio del nocciolo spiritualmente scatenante del dramma: quel trauma dell'attacco a sorpresa, in cui anche la storiografia vede il fattore cardine della psicologia di guerra e delle reazioni belliche del popolo sovietico. Da una impostazione erronea, fondata su presupposti artificiosi, consegue – come in Lang – l'artificiosità dell'intera costruzione. È una legge ineludibile dell'epica che al punto culminante del conflitto si giunga solo tramite uno svolgimento adeguatamente preparato.

Lo stesso scarto dal modello di partenza ha riflessi negativi sulla trascrizione filmica che il giapponese Shôhei Imamura appresta di *Kuroi ame* (Pioggia nera, 1989), il romanzo di Masuji Ibuse sulla catastrofe atomica di Iroshima; dal film scompaiono infatti proprio gli unici tratti letterariamente significativi del romanzo, cioè l'intersecarsi nella narrazione di tempi e punti di vista volta a volta diversi. Talora i limiti risiedono già nelle fonti di partenza. Così gli accurati adattamenti che Mikio Naruse realizza, nei primi anni '50, dei romanzi della scrittrice Fumiko Hayashi non si innalzano mai – come del resto i romanzi stessi – oltre la prospettiva piccolo-borghese dei personaggi che li popolano. In altri casi ancora gli autori si compiacciono di giuocare con il teatro e la letteratura entro gli schemi eleganti ma vuoti dell'accademismo. Lo fanno, a esempio, David Lean con i romanzi di Dickens, William Wyler con quelli di Dreiser e di Henry James, James Ivory con quelli di James o di Forster; lo fa Anthony Asquith con Wilde nell'unico film, *The Importance of Being Earnest* (L'importanza di chiamarsi Ernesto, 1952), dove gli riesce di superare i limiti della sua ordinaria e anonima *routine* artigianale; lo fa John Huston, i cui film sono in prevalenza trascrizioni, con una serie di romanzieri diversi, da Hammett a Crane, da Melville fino – per l'ultimo e ambizioso *The Dead* (Gente di Dublino, 1987) – a Joyce; lo fa con più ambizioni ancora Kubrick trascrivendo da Thackeray *Barry Lindon*. In Kubrick e, qui e là, in Huston non mancano spunti di taglio critico; ma nessuno di questi lavori di adattamento, nemmeno i migliori, vanno più in là della bellettristica, nessuno si avvicina al paradigma qualitativo di cui qui vengo trattando. Colpisce l'ininfluenza su Hollywood degli stilemi narrativi nazionali moderni. Nessuno degli scrittori

americani di punta del Novecento, non Dos Passos, non Dreiser, non Faulkner, non Hemingway, si presta per trascrizioni rilevanti; dei tanti film ispirati alla narrativa di Hemingway, l'unico che possa competere con la prosa asciutta, scabra dell'originale è *The Killers* (I gangsters, 1946) di Robert Siodmak, un regista di provenienza tedesca, che negli Stati Uniti dissipa malamente per il resto il suo naturale talento; così come sul terreno della drammaturgia non si va mai oltre i ben precisi confini dei risultati ottenuti da Ford con O' Neill, da Wyler con la Hellman (*The Little Foxes*, Piccole volpi, 1941) o da Kazan con Tennessee Williams (*Un tram chiamato desiderio*, 1951).

Il problema di fondo non è mai evidentemente quello della 'fedeltà' all'originale. Se non si è in presenza di vere reinvenzioni, di creazioni *ex novo*, allora in questione viene – come criterio discriminante decisivo – quel grado di compartecipazione e immedesimazione (*Einfühlung*) con le radici, il mondo, l'atmosfera del testo di partenza, che ne consente, a un tempo, l'intelligenza più profonda e, proprio grazie a questa, la presa di distanza critica da esso, tipica di ogni lettura colta. Aderendo alle considerazioni dello sceneggiatore Daniel Taradash, il critico Neil Sinyard giudica i più riusciti, tra i film desunti da romanzi, quelli – egli dice, fornendo però esempi e interpretazioni del tutto inaccettabili, fuorvianti – che producono nei confronti del testo qualcosa di analogo alla «critica letteraria»:

> non una illustrazione (*pictorialisation*) dell'intero romanzo, ma un saggio critico che sottolinei ciò che per esso è il tema principale. Come un saggio critico, l'adattamento filmico trasceglie certi episodi, ne esclude altri, offre alternative privilegiate. Esso mette a fuoco luoghi specifici del romanzo, ne amplia o contrae i particolari e ha squarci immaginativi riguardo a certi personaggi. Nel corso dell'operazione può, come la critica migliore, gettare nuova luce sull'originale[7].

Proprio questi tratti distinguono le letture colte, ragguardevoli, dalle insignificanti; proprio lì vanno cercate le basi del discrimi-

[7] N. SINYARD, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, Croom Helm, London-Sydney 1986, p. 117.

ne tra illustrazioni e adattamenti nel senso pertinente del termine. Già il muto conosce riletture di testi di teatro assai brillanti, capaci di aggirare con espedienti puramente visivi l'ostacolo gravissimo dell'assenza di parola, e le migliori delle quali restano la rilettura di Oscar Wilde dovuta a Lubitsch, *Lady Windermere's Fan* (Il ventaglio di Lady Windermere, 1925), e quella di Labiche dovuta a Clair, *Un Chapeau de paille d'Italie* (1927). Nel fonofilm gli esempi si moltiplicano. Non ci interessano qui naturalmente gli influssi esterni di teatro e letteratura su questo o quell'autore del cinema (di Strindberg su Bergman, poniamo, o di Dickens su Chaplin). Ci interessa il *come* dell'atteggiamento dei cineasti verso la trascrizione di letteratura e teatro in linguaggio filmico. Per restare nell'Inghilterra di Lean e Asquith, che cosa differenzia le loro trascrizioni filmiche di Dickens e Wilde da quella in cui si cimenta Terence Davies con il romanzo di Edith Wharton *The House of Mirth* (La casa della gioia, 2000)? Semplicemente: il diverso rapporto dei registi nei confronti dei rispettivi testi trascritti. Gli uni si conformano al testo con brio e intelligenza, nel senso della bellettristica; l'altro, Davies, se ne appropria, lo incorpora, lo immette cioè organicamente entro il proprio mondo artistico. Se si vuole far valere l'alternativa dello schema testé suggerito, quella tra adattamenti illustrativi paghi della restituzione di un'atmosfera e riletture critiche colte, che della cultura – cioè della comprensione di fondo del sostrato del testo e dei suoi nessi con il mondo del tempo – si avvalgono come chiave per l'adattamento, allora non c'è dubbio che *La casa della gioia* appartiene al secondo corno dell'alternativa. Davies non solo «dirige» ma «scrive» il film («written and directed by Terence Davies»); lo penetra e disseziona con una profondità stupefacente, che ha pochissimi altri eguali in questo campo, e con una non meno straordinaria finezza di cultura. Lo sfondo ambientale, la New York dei primi anni del Novecento (con un intermezzo a Montecarlo), i personaggi, i loro atteggiamenti e sguardi, i loro incontri, i loro dialoghi si esemplano sempre, quasi alla lettera, sulla Wharton; e dalla Wharton – autrice non per nulla molto interessata alle teorie sociologiche di Veblen – vengono l'albagia mista di ironia, lo sfarzo che occulta la miseria morale, l'ingannevole disinvoltura verso le rego-

le di una "classe agiata" che si regge solo su una fitta trama di egoismi, inganni, malevolenze, ipocrisie, disvalori; viene soprattutto il senso cupo di tragedia, accentuato ancor più dal costante clima mortuario delle situazioni, dove mortuario e morboso trapassano di continuo l'uno nell'altro.

Eppure Davies non fa soltanto questo. La cultura non resta in lui solo cultura; in più modi e in più direzioni egli travalica i limiti dell'adattamento colto. Pur senza operare da fulcro dominante, la sua inventiva, le sue doti creative si insinuano e penetrano a fondo tra le maglie della cultura. Si è intanto rilevato dalla critica come egli accentui la componente drammatica su quella epica, sopprimendo la voce che narra fuori campo[8]. Egli trasceglie e lega fra loro gli episodi come sequenze staccate, dall'una all'altra delle quali si passa mediante calibratissimi stacchi o dissolvenze, lavorati sugli orpelli scenografici; immette dentro l'impianto tratti riconoscibili della sua poetica, risalendo indietro persino al capitolo "morte e trasfigurazione" della *Trilogy* d'esordio, il più prossimo, per i suoi umori mortuari, al clima di questo film; soprattutto fa in modo che l'insieme delle componenti epiche e drammatiche, senza tradire lo spirito dell'adattamento colto, scavalchino il testo di partenza, cioè non solo ne evochino la pregnanza evitandone gli eccessi letterari, i compiacimenti linguistici, le ridondanze retoriche, le civetterie, ma lo conducano insensibilmente a un livello più elevato sia sotto il profilo della rappresentazione critica della "classe agiata", sia anche sotto il profilo stilistico: si pensi solo alla splendida sequenza audiovisiva, senza dialoghi, che separa la prima dalla seconda parte del racconto – un interludio del genere di quelli del *Peter Grimes* di Britten, singolare anche per il fatto di essere l'unica sequenza in cui Davies si affida tutto soltanto a se stesso – e che,

[8] Sottolinea già subito, in prossimità della sua uscita, «the film's elimination of authorial commentary» PH. HORNE, *Beauty's Slow Fade*, «Sight and Sound», vol. 10, October 2000, p. 18: dove è anche da vedere – tra l'altro per il rilievo circa l'interesse portato dalla Wharton a Veblen – la recensione immediatamente successiva di K. JACKSON (November 2000, pp. 53-4). Delle altre pochissime recensioni in sintonia con il senso del film, segnalo quella breve, ma molto sensibile, intelligente, penetrante, di A. TOURNÈS, «Jeune cinéma», n. 268, 2001, pp. 32-3.

muovendo dalle stanze provvisoriamente in disuso della magione di Mrs. Peniston, con mobili, divani, suppellettili avvolti in lenzuola bianche, quasi altrettanti sudari, ci accompagna tramite un movimento di macchina complesso – una lunga carrellata intervallata da una panoramica circolare, sempre dentro casa Peniston, e seguita da due dissolvenze in successione – fino all'esterno, nel parco intorno a casa, battuto da una pioggia insistente, tra prati e torrenti, vera premessa della tragedia che per la protagonista sta maturando.

Con tutto ciò Davies non viene a capo sino in fondo della sua impresa. Egli non si libera del tutto dalla prigione dell'adattamento colto. Il suo straordinario virtuosismo stilistico ne resta in parte trattenuto; il suo linguaggio non si esprime con la libertà e la prepotenza creativa necessaria a convertire l'adattamento in un'opera autonoma. Solo questo passo oltre il livello qui raggiunto – passo che Davies non vuole o non può compiere – avrebbe assicurato alla *Casa della gioia* il marchio del capolavoro.

Non dico certo alcunché di nuovo se ricordo che un posto di rilievo occupa in questo campo anche la casistica del cinema colto a forte impronta nazionale. Già più volte, nel corso della presente mappa, si è presentata l'occasione di esaminare a fondo modi, motivi e fondamenti di tanti riletture meritevoli che i cineasti di ogni parte del mondo hanno fatto di opere del rispettivo patrimonio letterario nazionale: a esempio, che tipo di ispirazione Renoir tragga in Francia dalla letteratura del secondo Impero (Maupassant, Zola); come, con quali capacità ed entro quali limiti Olivier proceda in Inghilterra con gli adattamenti di Shakespeare; quale e quanto stretta affinità leghi in Svezia il cinema di Sjöberg a Strindberg e in India il cinema di Ray agli scrittori bengalesi suoi connazionali, segnatamente a Tagore; perché certe riuscite del francese Bresson, del tedesco Staudte e del portoghese Oliveira trovino un buon supporto di sostegno, rispettivamente, in Bernanos, in Heinrich Mann e nella narrativa lusitana otto-novecentesca.

A tutta la serie di tali analisi qui non posso che far rinvio. Si danno però svariati altri casi di registi di non particolare grandezza artistica come creatori in proprio, che offrono tuttavia il meglio di sé, grazie a doti di cultura non comuni, proprio come

autori di adattamenti, come trascrittori di opere letterarie o drammatiche. È questo, a esempio, il caso del franco-tedesco Max Ophüls, quando si rifà a Schnitzler per *Liebelei* (Amanti folli, 1932) e *La Ronde* (Il piacere e l'amore, 1950) e a Maupassant per *Le Plaisir* (Il piacere, 1952), gli unici suoi film che – pur con riserve – meritano di figurare in una storia del cinema[9], e il primo di questi molto più degli altri due, tendenti già a perdersi in quella compiaciuta combinazione di *bric-à-brac* scenografico e sinuosi movimenti di macchina, che lo portano di lì a poco al fallimento di *Lola Montès* (1955). Oppure il caso, analogamente che di Sjöberg in Svezia, in Polonia di Andrzej Wajda, regista circonfuso di una fama per molta parte immeritata, ma grande regista teatrale e straordinariamente fine anche nelle sue riduzioni filmiche di testi classici nazionali, come *Wesele* (Le nozze, 1972) da Wyspiański e *Pan Tadeusz* (1999) da Adam Mickiewicz. Anche motivazioni politiche contribuiscono talvolta a spingere in questa direzione. Il giapponese Kon Ichikawa, uno specialista in fatto di adattamenti, se ne serve più volte per porre al centro del dibattito scottanti questioni politiche del paese[10]; in nazioni emergenti come il Brasile, dove la cultura progressiva lotta per la creazione o il rafforzamento di un cinema nazionale indipendente, trova credito e seguito «l'idea lanciata da Nelson Pereira dos Santos nel 1952, vale a dire la necessità di adattare le grandi opere letterarie»[11]; e fini politico-nazionali

---

[9] Circa *Le Roman de Werther* (1938), è già stato rilevato dalla critica (L.H. GASS/P. NAU, *Le "Werther" de Max Ophüls*, in *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, éd. par H. Hurst/H. Gassen, L'Harmattan, Paris 1991, pp. 207-14; H.G. ASPER, *Von der Milo zur B.U.P. Max Ophüls' Exilfilmproduktion 1937-1940*, in *Hallo? Berlin? Ici Paris. Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, red. S.M. Sturm/A. Wohlgemuth, Ed. text+kritik, München 1996, pp. 115-8, e *Max Ophüls. Eine Biographie*, Bertz/Arte, Berlin 1998, pp. 359-74) che esso ha soprattutto un interesse simbolico, come richiamo ai valori della cultura classica contro la barbarie nazista da parte dei cineasti tedeschi in esilio. «Die Exilanten – scrive Asper, il maggior biografo di Ophüls – erhoben mit diesem Film den Anspruch, die legitimen Erben Goethes, der deutschen Klassik und der deutschen Kultur schlechthin zu sein» (p. 116).

[10] Cfr. E. CAZDYN, *The Ends of Adaptation: Kon Ichikawa and the Politics of Cinematization*, in *Kon Ichikawa*, ed. by J. Quandt, Cinematheque Ontario, Toronto 2001, pp. 231-3.

[11] DEBS, *Cinéma et littérature au Brésil*, cit., p. 195.

analoghi perseguono tanti adattamenti messi a punto dai cineasti sovietici e di altri paesi socialisti.

Diamo uno sguardo un po' più ravvicinato a taluni di questi esempi. L'Urss dell'età post-staliniana vanta rese filmiche di buona fattura da testi della letteratura sia passata (Čechov, Gor'kij) che coeva. Naturalmente le varianti di ambientazione (storica o moderna) e dei generi di riferimento (epica o drammatica e, nell'epica, romanzo o novella) non bastano da sé sole a orientare riguardo alla natura, tanto meno alla qualità degli esiti. Tra un caso e l'altro ci sono dislivelli qualitativi non indifferenti; anche con riferimento a fattispecie più omogenee, meglio raffrontabili tra loro, come le tante versioni da novelle di Čechov, bisogna sceverare bene cosa da cosa: tra, poniamo, la versione corriva, ferma quasi soltanto ai tratti dell'esteriorità illustrativa, che Samson Samsonov offre di *Poprygun'ja* (La cicala, 1955), e quella solidamente critica offerta dal Chejfic di *Dama s sobačkoj* (La signora col cagnolino, 1959): film, quest'ultimo, che anche nel prosieguo della carriera dell'autore dopo la sua separazione da Zarchi e la realizzazione dei suoi non più che dignitosi *Bol'šaja sem'ja* (Una grande famiglia, 1954), *Delo Rumjanceva* (Il caso Rumjancev, 1955) e *Dorogoj moj čelovek* (Caro il mio uomo, 1958), segna un picco di grande momento, da lui in seguito non più raggiunto.

Fondamentale l'importanza di Gor'kij per Donskoj. Prima ancora che come fonte letteraria, è come personalità che Gor'kij esercita un influsso decisivo sulla formazione e sull'attività creativa del regista, impostosi alla fine degli anni '30 proprio con un adattamento della trilogia autobiografica gorkiana. Da allora in poi egli si trae dietro sempre, con maggiore o minor successo, quel partecipe interessamento alla «cultura dei sentimenti», che è centrale nell'arte del romanziere[12], e a cui lui stesso dedica il suo primo film del dopoguerra, *Sel'skaja učitel'nica* (L'educazione dei sentimenti, 1947), sulla dura vita condotta in Siberia dalla "maestra di villaggio" cui si riferisce il titolo russo del film (per altro originariamente corrispondente a quello ripristinato

[12] Cfr. G. LUKÁCS, *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* [1938], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 271-2 (trad., pp. 185-6).

dalla versione italiana). Ancora il suo più tardo e stilisticamente più raffinato *Serdce materi* (Cuore di madre, 1965) esibisce in esergo parole di Gor'kij inneggianti a quanto significano e possono i sentimenti, d'intesa con quello che del film è il tema principale. Si badi però bene. Cultura dei sentimenti non indica qui affatto l'inclinazione a un ripiegamento interiore, soggettivistico. Gli insegnamenti gorkiani quali traspaiono dall'autobiografia vanno semmai in senso opposto, nel senso del rispecchiamento (e del riflesso mediato sull'autore) dell'oggettività dei processi della vita. Lukács coglie bene questo lato della narrazione di Gor'kij, grande ritrattista della «commedia umana della Russia prerivoluzionaria», quando scrive:

> Nella sua autobiografia il contenuto soggettivo personale ha un peso irrilevante. Gor'kij non descrive immediatamente la sua evoluzione, ma piuttosto le circostanze, gli avvenimenti, gli uomini ecc. che quella evoluzione hanno condizionato. Solo nei momenti cruciali egli mostra in sintesi come l'esperienza del mondo circostante abbia elevato la sua esistenza a un livello superiore[13].

Così impara a fare Donskoj, e non solo nella trilogia gorkiana. Utilizzando gli insegnamenti del romanziere anche per tutto il resto della sua attività pratica, questo gorkiano di ferro, tutto d'un pezzo, non limita la sua fedeltà a una scrittura capace di abbracciare insieme l'interiorità dei sentimenti con l'effetto oggettivo della loro educazione in base ai parametri della nuova società, come viene mostrando Gor'kij con il ciclo dei suoi romanzi maturi, fino a *La vita di Klim Samgin*, ma si rivolge direttamente con frequenza ai temi stessi da lui dibattuti: l'intollerabilità delle condizioni di vita delle classi subalterne e delle condizioni di lavoro degli intellettuali durante lo zarismo; i primi slanci capitalistici della Russia arretrata, con predominio ancora netto dei commercianti sui capitalisti; l'anelito al superamento dei costumi della vecchia campagna russa in direzione delle prospettive del socialismo. Per Donskoj come autore di adattamen-

[13] LUKÁCS, *Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Rußland* [1936], in *Der russische Realismus*, cit., p. 288 (trad., p. 49).

ti, questa profonda affinità con il mondo letterario di Gor'kij si protrae sino alla fine, passando segnatamente attraverso il rifacimento di *Mat'* (La madre, 1955) e *Foma Gordeev* (1959), dai due romanzi gorkiani omonimi, per concludersi quasi vent'anni dopo, in tono minore, con la riduzione della novella *Suprugi Orlovy* (I coniugi Orlov, 1977), ultimo suo film portato a compimento.

Meglio di ogni altro esperimento, forse, *Foma Gordeev* rispecchia lo spirito dell'adattamento colto come lo concepisce Donskoj, sempre scrupolosamente attento alla salvaguardia dell'intimo contenuto spirituale della materia che la narrativa gorkiana gli offre. Non stupisce che proprio in riferimento a questa circostanza egli avverta il bisogno di dichiararsi espressamente «per l'umanesimo militante nel senso di Gor'kij»[14]. Il protagonista del romanzo gli si delinea dinnanzi come il simbolo di una rivolta in potenza, ancora prematura. Figlio di un ricco commerciante di campagna, sulle rive del Volga, Foma non si sente fatto per il commercio (così come in un altro romanzo di Gor'kij, *L'affare degli Artamonov*, già oggetto di una trasposizione filmica un po' scolastica da parte di Rošal' nel 1941, Il'ja non vuole assumere la direzione della fabbrica del padre); egli sogna un'altra vita, si viene nutrendo avidamente della bellezza della natura e della creazione popolare, cresce in simbiosi con lo spirito di quel mondo contadino che lo circonda, pigro certo, goffo, pieno di vizi, ma dietro la cui pigrizia – scrive Gor'kij – sta «occultata una forza invincibile, immensa, una forza ineluttabile, anche se priva ancora di coscienza, incapace di formulare a se stessa chiari desideri e propositi».

È della potenzialità latente di questa forza che Foma vuole farsi interprete. Gor'kij ne descrive minutamente le peripezie. Dopo la morte del padre, lo scuote dal torpore l'esortazione del vecchio padrino, Majakin: "Vivi senza timore la tua vita e fa' ciò che ti assegna il destino. E il destino dell'uomo è di costruire la vita su questa terra. L'uomo è un capitale...". Foma ubbidisce agli imperativi di questa esortazione e diviene – per parafrasare

[14] Dichiarazione del 1963, citata da A. CERVONI, *Marc Donskoï*, Seghers, Paris 1966, p. 94.

il Mann della tetralogia su Giuseppe – Foma "il nutritore". Ma questa sua missione non è la stessa di Majakin, né i due intendono per libertà la stessa cosa. Erede del vecchio mondo dei mercanti, Majakin invoca la libertà dagli impacci dei rapporti zaristico-feudali: "Noi mercanti, gente di traffico", dice nel romanzo, "per secoli e secoli abbiamo portato la Russia sulle nostre spalle, e ancora adesso ce la stiamo portando!.. fateci largo, adesso! Le fondamenta della vita siamo stati noi a gettarle, le abbiamo di mano nostra poste in terra, come si fa coi mattoni... dateci dunque libertà d'azione! Ecco in che direzione deve orientarsi il corso di noi mercanti!". Ma Foma ricusa un compito del genere. Come mercante, si sente incapace, inutile: "Voglio vivere in libertà per conoscere tutto da solo... Prendetevi pure tutto questo, che tutto vada al diavolo! Sono forse buono io a fare il mercante? Non mi va nulla".

Qui comincia realmente la sua crisi, anche personale, anche fisica (ubriachezza, sfrenatezza sessuale ecc.), il suo totale distacco dal vecchio mondo. Risolutivo il reincontro con un amico d'infanzia, Ežov, frattanto divenuto giornalista, e bene a giorno dei problemi del lavoro. Questi gli fa capire l'insolubile dilemma in cui si dibatte: che cioè proprio la sua condizione sociale di mercante (in generale, l'arretratezza economica russa) è la causa della sua crisi; che – nelle parole messe in bocca da Gor'kij a Ežov – "questa inclinazione alle sfrenatezze deriva dal basso grado di civiltà", da una insufficienza di cultura. O a dirlo, come fa Ežov, con più chiarezza ancora: "Non può esserci dubbio che la nostra classe mercantile, tranne rare eccezioni, è tra tutte la più ricca di salute e, nello stesso tempo, la meno soggetta alla fatica". Per Foma è come una folgorazione. Gli si fanno d'un colpo chiari i rapporti di classe circostanti. Ma la sua rivolta verbale, gridata in faccia ai mercanti ("Ah, canaglie!.. Non è una vita ciò che avete creato, è una prigione... Voi non avete stabilito l'ordine, avete messo gli uomini in ceppi... Vampiri!.. Della forza degli altri voi campate... con le mani degli altri lavorate! Quanta gente ha pianto sangue a causa delle vostre grandi imprese?"), si rivela impotente e si conclude con un totale fallimento. Per la rivolta non ci sono ancora le condizioni né oggettive né soggettive (l'incultura di Foma ecc.); non meno di

Majakin, Foma appartiene al mondo del passato, sebbene il bisogno di verità gli faccia vedere più lontano del padrino. Più lontano vede naturalmente, con il personaggio, anche lo stesso Donskoj. Egli legge bene il testo e, da gorkiano provveduto e convinto, tutto impregnato dell'umanesimo delle parole di cui si fa portavoce Ežov ("L'uomo cresce di statura, se tende verso l'alto"), lo trascrive accuratamente. Qualche rinuncia appare necessaria, qualche semplificazione si produce (a esempio, nel colloquio di Foma con Ežov), ma tutto l'essenziale viene preservato.

Discrete riuscite nel campo delle trascrizioni filmiche la cinematografia sovietica postbellica le ottiene anche con testi della letteratura contemporanea. Oltre al caso già citato di Pudovkin (*Il ritorno di Vassili Bortnikov*, da un romanzo della Nikolaeva), ricordo la collaborazione di Ermler con Konstantin Isaev per l'adattamento del romanzo di quest'ultimo *Neokončennaja povest'* (Racconto incompiuto, 1955) e l'esordio pieno di promesse – per altro poi non mantenute – di un regista formatosi con Tarkovskij, Andrej Michalkov-Končalovskij, cioè *Pervyj učitel'* (Il primo maestro, 1965), desunto da un romanzo di Čingiz Ajtmatov; come da Aitmatov vengono *Belyj parochod* (Il battello bianco, 1976) e *Rannie žuravli* (Le prime cicogne, 1978) del kirghiso suo compatriota Bolotbek Šamšiev.

Notevole in Šamšiev è quanto strettamente arte e storia, tradizione e cultura stanno in rapporto tra loro e presuppongono canali di comunicazione reciproca. Le intuizioni compositive su cui i suoi film fanno leva mostrano di continuo l'esistenza di questo nesso con le matrici e le fonti più autentiche della cultura nazionale kirghisa. Allievo del grande documentarista Žguridi, e lui stesso autore di documentari storici e folcloristici sul Kirgizistan, Šamšiev si occupa intensamente fin da subito, lungo il decennio circa di attività che precede *Il battello bianco*, dei problemi della sua terra e del suo popolo; il suo film del 1971 *Alye maki Issyk-Kulja* (I papaveri rossi dell'Issyk Kul) richiama già nel titolo il grande lago montano kirghiso, celebre per la sua bellezza e per il colore azzurro cupo delle sue acque, che costituisce anche lo sfondo ambientale, e insieme magico (almeno agli occhi del piccolo protagonista), del romanzo breve di Ajtmatov donde viene *Il battello bianco*. Perché magico? Da un lato, storicamente, mi-

ticamente, perché esso rappresenta il luogo del mito progenitore del popolo kirghiso, quello racchiuso nella favola di «Madre cerva dalle ramose corna» che il vecchio racconta nel libro e nel film al nipotino, essendo appunto lì, «sulle sponde del benedetto ed eterno Issyk Kul», che i kirghisi trovano la loro vera patria; dall'altro, soggettivamente, perché è ancora e sempre lì, «sulla linea azzurra azzurra» del grande lago che il piccolo vede navigare «lento e maestoso, venuto da chissà dove, diretto chissà dove», il «battello bianco» dei suoi sogni, quel battello su cui il nonno gli racconta che suo padre (da lui mai conosciuto) viaggia come marinaio, facendoglielo credere tanto più facilmente «perché immenso era il suo desiderio che così fosse».

Come centro insieme del mito popolare primigenio e della fantasia infantile, il lago diventa appunto un che di "magico", un luogo sacro, una sterminata distesa dai confini inafferrabili: «Dove comincia l'Issyk Kul, dove finisce? Impossibile dirlo. Da una parte sorge il sole, dall'altra è ancora notte. Quante montagne stanno attorno all'Issyk Kul? Da non riuscire a contarle. E dietro a quelle, quante cime ancora s'innalzano, coperte di neve? Anche quello, nessuno può indovinarlo». Di questo grandioso spettacolo naturale (che nel film Šamšiev, non immemore delle sue qualità di documentarista, illustra a dovere) il piccolo fa il suo proprio mondo; quanto più si sente respinto dal mondo corrotto degli adulti, quanto più vede calpestati e distrutti i valori mitici in cui crede, tanto più egli si rinserra in sé, «entrando nel suo mondo immaginario»: dialoga con la cartella, con le pietre e i massi a forma di animale, con gli animali stessi (i cervi) e con la natura; e alla fine, dopo la barbara uccisione di Madre cerva, cui nemmeno il nonno si sa ribellare, rompe non più solo con il mondo degli adulti, ma con la vita stessa: si lascia scivolare nelle acque del fiume, certo di potersi trasformare in pesce (altra favola, altro mito) e di raggiungere così le acque del grande lago e, nel lago, il «battello bianco» del padre.

Che su una tal base si determini la più stretta affinità di vedute tra regista e narratore appare cosa del tutto naturale, se solo si tiene conto che la critica ha indicato a suo tempo questo come «tratto distintivo» della narrativa di Ajtmatov: «la volontà di legare la vita e l'epopea nazionale kirghisa alla più moderna vita

e letteratura dell'Unione delle repubbliche sovietiche, onde ognuna d'esse tragga dall'altra nutrimento e ricchezza». In occasione della presentazione del film alla Settimana cinematografica di Verona (giugno 1977) Šamšiev stesso ebbe occasione di confermare l'esistenza di questa affinità con lo scrittore, sottolineando in particolare che proprio i due aspetti ora accennati, "nazionalità" e "modernità", sono quanto rendono «straordinariamente interessanti» ai suoi occhi le immagini e i personaggi della narrativa di Ajtmatov. Per questo l'accordo ideale esistente tra loro può trasformarsi senza difficoltà anche in fattiva cooperazione. Forte del diretto apporto di Ajtmatov alla sceneggiatura, Šamšiev lavora sulla pagina con acume certo non esente da cautele, ma anche con cura e diligenza, con scrupolo di interprete fedele. Le modifiche introdotte rispetto al romanzo hanno carattere del tutto episodico e marginale; non toccano l'ossatura, la struttura del racconto, la rilevanza della dimensione mitico-favolistica, il peso e la consistenza dei personaggi, i loro rapporti reciproci, gli effetti drammatici che ne scaturiscono. Ci sono leggende e arcaismi del Kirgizistan – avverte ancora giustamente Šamšiev – che per ben comprendere e valutare il film bisogna conoscere, poiché ne formano la premessa culturale indispensabile; ma con onestà e consapevolezza subito aggiunge: «Naturalmente è molto difficile esprimere tutto questo nel cinema».

Non si pone qui soltanto, ritengo, un problema di capacità, di talento soggettivo. Ciò che più stenta a prendere corpo e a prospettarsi con decisione e chiarezza nel *Battello bianco* è il senso della congiunzione tra vecchio e nuovo, di quella "modernità" che Šamšiev trova o dice di trovare nelle pagine di Ajtmatov, e che tematicamente starà più ancora al centro delle *Prime cicogne*. Di fatto né Ajtmatov né tanto meno Šamšiev (il cui lavoro resta comunque un buon gradino al di sotto del testo originale) sciolgono fino in fondo l'ambiguità racchiusa nel fitto intreccio di simboli e miti con cui e su cui *Il battello bianco* è costruito, e consistente essenzialmente in ciò: nella questione di sapere (e saper rappresentare) se, come e in che misura la dissoluzione dei rapporti di vita primitivi porti inevitabilmente con sé il crollo dei valori mitici e dei miti primigeni, e se e quanto in ciò si esprima una *conditio sine qua non* della civiltà, del pro-

gresso: questione che gli autori preferiscono aggirare e lasciare indecisa.

Circa gli altri paesi socialisti, ci è già occorso di constatare, segnatamente a riguardo della Repubblica democratica tedesca, l'esistenza di una alleanza molto feconda tra letteratura e cinema, di profondi intrecci simbiotici dei due campi. Conosciamo gli apporti in materia di Staudte e Konrad Wolf, responsabili di opere, come *Il suddito* e *Professor Mamlock*, che fanno da valido *pendant* filmico del realismo critico della letteratura (Heinrich Mann, Friedrich Wolf); come anche il linguaggio aspro e livido, prossimo a quello del primo Maetzig, con cui l'esperto di teatro Falk Harnack restituisce in immagini *La scure di Wandsbek*, su un trattamento in prima stesura di Staudte e Werner Jörg Lüddecke, non sfigura affatto di fronte alla prosa dell'autore del romanzo, Arnold Zweig.

Da parte sua Wolf torna di nuovo alla carica nel più tardo adattamento (1971) del romanzo di Feuchtwanger *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, composto quando lo scrittore, già affermatosi come notevole esponente democratico-progressivo del romanzo storico, rientrando in patria dall'esilio sceglie a sua nuova residenza la Germania socialista. Per Wolf, che non nasconde la sua scarsa propensione nei confronti dei temi storici, di quanto sa di passato in generale [15], si tratta di una esperienza affatto nuova. Ma, pur mutati contenuto e sfondo, pur lontano il film dalle sue solite atmosfere (l'antifascismo ecc.), identica vi resta la tensione presente nel dramma: una schermaglia dialettica ininterrotta tra posizioni opposte, arte e potere, erotismo e spiritualità, libertà e confessionalismo oscurantista.

Già la caratteristica precipua del romanzo di Feuchtwanger è che vi si mescolano inseparabilmente tratti di indifferentismo,

[15] Cfr. *Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*, hrsg. von B. Köppe/A. Renk, Henschelverlag, Berlin 1985, p. 148. Lo ricordano anche i biografi JACOBSEN e AURICH, *Der Sonnensucher Konrad Wolf*, cit., p. 348 («Konrad Wolf war mit dem Genre des Historienfilms nicht vertraut, "fürchtete" es»), nell'ambito della sezione del libro (pp. 339 sgg.) dove ricostruiscono con accuratezza le varie fasi del progetto del film, risalente indietro di quasi un decennio, al 1963, i suoi continui rinvii, i suoi aggiustamenti, le sue varianti ecc., insistendo sull'importanza che esso riveste sempre per l'autore.

trasandatezza e anche arrendevolezza del pittore Goya di fronte ai capziosi maneggi di corte con altri dove emerge in piena luce la matrice popolare del suo spirito. "Quando dipingi il popolo, gruppi di *majos* e *majas*", gli dice il suo discepolo e collaboratore Agustín Esteve, "la tua composizione è piena di naturalezza. Diventa goffa quando si tratta di famiglie aristocratiche". Da giovane Goya – sono rilievi di Feuchtwanger – si era azzuffato senza successo con il mondo; in seguito si era adattato alla comoda e fastosa vita di corte. Solo più tardi, all'altezza del «nuovo mostruoso mondo dei *Caprichos*», quei disegni spettrali, inquietanti, sorti dopo il suo abbandono della pittura cortigiana e il mutamento interiore determinato dal sopravvenire del suo stato di sordità pressoché completa, egli impara che non si può rinunciare a se stessi, alla propria personalità; «che non bisogna voler rompere gli spigoli, ma si deve trattare di piegarli e smussarli insieme col mondo e con se stessi». "Questa è la tua vera arte", gli conferma Agustín allorché Goya gli squaderna davanti i *Caprichos*. Certo nel giudizio che di lui come libertario, come ribelle, dà l'ex esiliato Gaspar de Jovellanos, capintesta del gruppo di opposizione liberale, Goya non può riconoscersi. Ma è interessante che Jovellanos gli si rivolga come a un suo adepto, come al più naturale continuatore della sua opera: "Ora tocca a voi, don Francisco, prendere il mio posto qui a Madrid", gli dice nel romanzo. "I potenti di oggi sono stranamente ciechi davanti ai vostri quadri e non si accorgono quanto essi valgano nella battaglia contro gli oscurantisti e gli sfruttatori. Voi dovete approfittare della cieca simpatia del re e dei suoi grandi". Che per contro alla duchessa d'Alba, la 'strega' Cayetana amante di Goya, i *Caprichos* non piacciano, è più che comprensibile. "A dire il vero, parecchie cose mi sembrano brutali e barbare", gli fa sapere, aggiungendo: "E molte sono di cattivo gusto". "Già – commenta sarcasticamente Goya – le streghe hanno una loro particolare teoria artistica". In realtà quei disegni rispecchiano il vero volto della Spagna, i suoi demoni nascosti. Commenta un altro personaggio della compagnia di amici di Goya, il giovane poeta Quintana: "L'arte è inutile se non è efficace. Don Francisco ha reso visibile il terrore profondo e segreto che deprime tutto il paese".

Non c'è dubbio, siamo qui in presenza della consapevolezza teorica di un duplice superamento: di Feuchtwanger verso se stesso (verso il se stesso di prima) e di Wolf verso Feuchtwanger. Il romanzo va oltre l'astratta concezione ideologica della storia e del presente che il suo autore si era portato dietro a lungo e che Lukács aveva additato a limite del romanzo storico dell'emigrazione, limite consistente nel «concepire la storia e il presente come morti complessi di fatti, nei quali non si trova alcun peculiare movimento vitale, che non posseggono uno spirito proprio, un'anima propria, ma vengono solo animati dal poeta dall'esterno»[16]. Del principio decisivo, secondo Lukács, per la «verità poetica» del romanzo storico (che cioè chi «elabora la storia poeticamente non può procedere arbitrariamente con la materia storica», poiché avvenimenti e destini vi «hanno il loro naturale peso oggettivo, la loro naturale proporzione oggettiva»)[17] il romanziere si mostra qui più rispettoso. E un maggior sforzo ancora di chiarimento critico delle situazioni e dei personaggi alla luce dei bisogni del presente compiono, nei confronti di Feuchtwanger, già in fase preparatoria, Wolf e il suo collaboratore alla sceneggiatura Angel Wagenstein:

> Ci siamo resi conto: Goya in rapporto a un'arte politicamente efficace, Goya sotto il profilo del cammino del suo popolo, molto difficile, molto sanguinoso, contrassegnato da molte sconfitte, verso la presa di coscienza della sua forza e indipendenza – questa sarebbe dovuta diventare l'istanza specifica del nostro film [...]. Siamo venuti in chiaro di questo, che dovevamo elaborare lucidamente le contraddizioni in quel tempo e nei singoli personaggi, per poter parlare del presente. Solo così saremmo riusciti a mettere gli spettatori in grado di resistere anche a situazioni sociali complicate, a riconoscere chiaramente talune contraddizioni e a superarle nell'interesse sociale generale. Non abbiamo dunque dato una copia conforme (*Schablone*), una illustrazione di taglio biografico della storia narrata. Al centro del nostro film stanno i problemi di Goya come uomo e artista[18].

---

[16] LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 286-7 (trad., p. 321).
[17] *Ibid.*, p. 354 (trad., pp. 402-3).
[18] K. WOLF, *Der arge Weg der Erkenntnis*, «Impressum» (Berlin), n. 2, 1971, p.

Su questo punto Wolf dice senza dubbio il vero. Il film non è una *Schablone*, una versione illustrativa del romanzo. Eppure, a riprova della stringenza delle leggi dell'arte, che cioè in arte non basta la consapevolezza teorica di una cosa perché la cosa esista plasmata nella sua compiutezza, neanche il doppio superamento interno compiuto da romanziere e regista oltre i limiti della ideologia liberale assicura qui la nascita di una «verità poetica» di nuovo conio. Deriva proprio dalle scelte compositive che Wolf pone in atto nei confronti del testo di Feuchtwanger, se anche la sua composizione resta solo entro i confini di un adattamento colto.

Ma dove pregi e limiti degli adattamenti di questo tipo spiccano con maggior chiarezza è nel caso dei film sopra ricordati di Wajda, *Le nozze* e *Pan Tadeusz*; tanto più per il fatto che diviene lì agevole tracciare una precisa linea di discrimine sia verso l'alto (l'autonomia creativa) che verso il basso (il calco illustrativo), sceverando bene l'una dall'altra le componenti di creatività e cultura, e misurando come, in che senso e fino a che punto la limitatezza della prima viene compensata dalle risorse della seconda, ossia, nella fattispecie, dalla dimestichezza di Wajda con gli adattamenti registici per il teatro e dall'impiego, entro tale schema, di soluzioni filmiche adeguate. Allorché Wajda ha a che fare con fonti che gli sono congeniali, si verifica persino il paradosso che quanto più egli tiene fede sino in fondo, con rispetto letterale, alle sue fonti, tanto più centra artisticamente il bersaglio. Per congenialità, si badi, non intendo nulla di ideologico. L'ipotesi, ventilata da qualche interprete, che il mondo di Wajda subisca una evoluzione ideologica interna non corrisponde alle circostanze di fatto. Dal punto di vista del suo orientamento personale (sempre ideologicamente molto guardingo, se non retrivo, vieppiù alla fine della sua carriera), non si dà in lui evolu-

13 (ripreso da «Prisma 2. Kino- und Fernseh-Almanach», hrsg. von H. Knietsch). Riferimenti ai princìpi compositivi del *Goya* e alle teorie artistiche che vi sono coinvolte Wolf ha occasione di fare anche nella sua qualità di presidente dell'Accademia delle arti della Repubblica democratica tedesca, segnatamente in "*Goya*", *Dialog am Abend*, «Mitteilungen der Akademie der Künste» (Berlin), n. 4, 1972, pp. 9 sgg., e in *Konrad Wolf im Dialog*, cit, pp. 45-7 (ripreso da «Weimarer Beiträge», n. 9, 1972). Di altre sue interviste sulle implicazioni sociali del film riferiscono Jacobsen e Aurich nella biografia citata.

zione alcuna. No, come abilissimo arrangiatore, egli stabilisce piuttosto sempre, prescindendo dalle sue proprie idee (ciò che non può non fargli onore), un rapporto preferenziale con le idee del testo che ha di fronte, a vantaggio della oggettività dell'arrangiamento volta a volta da realizzare. Ma ci vogliono le fonti adatte; per fare solo un esempio in negativo, il suo sciagurato *Danton* (1982) mostra che Büchner come fonte – già stravolto dal rifacimento teatrale di Stanisława Przybyszewska cui il film rimanda – non gli si adatta proprio.

A ogni modo il lavoro in tale campo lo occupa per gran parte del corso della sua attività cinematografica matura. Già ben prima di cimentarsi con i due testi classici nazionali di Wyspiański e di Mickiewicz, oltre che con il Reymont di *Ziemia obiecana* (La terra della grande promessa, 1974), egli affronta a ripetizione testi di noti romanzieri della letteratura polacca contemporanea, da Jerzy Andrzejewski a Kazimierz Brandys, da Tadeusz Borowski a Jarosław Iwaskiewicz, narratore cui nel 1978 dedica anche un documentario apposito. Prendiamo, come caratteristici, gli adattamenti delle novelle di Iwaskiewicz. Qual è il motivo del loro relativo fallimento? Dopo *Brzezina* (Il bosco di betulle, 1970), un progetto in sostanza fallito, nonostante che della sceneggiatura porti la responsabilità lo stesso narratore, Wajda torna più responsabilmente e distaccatamente a lui con *Panny z Wilka* (Le signorine di Wilko, 1979), tradendolo però proprio là dove meno dovrebbe. Limitarsi, come egli fa, solo a una delle due facce del Wiktor Ruben protagonista del racconto, un trentacinquenne già spiritualmente ingrigito e intristito dal filisteismo, trascurando l'aitante giovane di quindici anni prima, alla vigilia della grande guerra (con abolizione, nel film, di tutti i ricordi visivi del Wiktor di allora), schiaccia, falsifica e annulla la duplicità dei piani su cui giuoca il narratore. Resta la compostezza formale, molto calibrata, sebbene anch'essa senza il vigore dell'originale letterario. Si pensi alla interrelazione dominante nel racconto tra spirito e natura. Quando Wiktor, al termine del lungo colloquio risolutivo che ha con Zosia, così disincantata, così gelida ("Non sai che dirmi cose spiacevoli", si lamenta con lei), viene in chiaro della sua propria resa, della sua rinuncia, il narratore si sofferma a descrivere con cura quanto egli ve-

de fuori dalla finestra. Siamo in una giornata di fine estate, dal cielo coperto. Gli alberi stanno lì con le foglie abbandonate, come appassite, e appassiti sembrano anche i fiori, a capo chino. Nell'osservare l'impotenza della natura, nel sentire che essa va cedendo all'autunno, Wiktor prova anche dentro di sé quella mancanza di resistenza che decide della crisi dell'estate. "Sai, con poche parole mi hai cambiato", dice a Zosia che lo raggiunge sul terrazzo; e al dubbio di Zosia ("Ho ridestato qualcosa che dormiva in te da molto tempo") replica secco: "No, no. Al contrario. Dentro di me l'estate si è risolta". È proprio il coglimento del nesso di questa doppia risoluzione, naturale e insieme spirituale, che in Wajda manca completamente.

Tutt'altra cosa avviene con gli adattamenti da Mickiewicz e Wyspiański. Qui sì, nel romanticismo dell'uno, nel neoromanticismo decadente dell'altro, egli trova fonti congeniali al suo talento; qui sì ci sono tutti i presupposti per la felice venuta in essere e la riuscita dei suoi adattamenti colti. La festa di campagna delle *Nozze* si trae dietro una grandiosa simbologia della tragedia storica polacca. Tutto vi appare impregnato di simboli: la casa di Bronowice, presso Cracovia, dove si svolge la festa, come metafora della Polonia; lo sdipanarsi vorticoso del ballo come un microcosmo delle vicende polacche. Giustamente si è parlato dalla critica della suggestiva atmosfera che il film crea con il suo *mélange* di osservazioni realistiche e simbolismo visionario, dove, grazie all'accentuazione di tratti solo latenti nel testo (crisi della intellettualità, spaesamento e distacco dalla vita dell'*élite* dirigente), viene data forma a «un ininterrotto girotondo suggerente una trappola senza uscita per la Polonia», e «che trasforma le nozze nel simbolo conclusivo della stasi della società polacca»[19]: mostrando così quanto il film stia perfettamente in linea – pregi e difetti inclusi – con il turgido neoromanticismo decadente del testo di Wyspiański.

[19] Cfr. B. MICHALEK, *The Cinema of Andrzej Wajda*, The Tantivy Press/A.S. Barnes, London-South Brunswick-New York 1973, pp. 149 sgg.; L. DI BARTOLOMEO, "*Ojczyzno Moja": Adapting Pan Tadeusz*, in *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance*, ed. by J. Orr/E. Ostrowska, Wallflower Press, London-New York 2003, pp. 177-9.

Pan Tadeusz porta all'apice questo pathos intriso di spirito nazionale. La critica rileva unanime come di tutti i poemi della letteratura polacca esso sia il più polacco in assoluto, derivando dallo stato d'animo tipico, e tipicamente romantico, del polacco in esilio: la nostalgia battagliera[20]. Singolare poema in alessandrini polacchi rimati, di difficile classificazione retorico-stilistica, viene elaborato da Mickiewicz durante il suo esilio in Francia, dopo l'avvento della monarchia orleanista di Luigi Filippo (cioè proprio intanto che Puškin fa uscire la prima edizione completa dell'*Onegin*), e lì stesso edito nel 1834. Nostalgico, lo stato d'animo che lo detta, perché l'autore, scrivendo, pensa a un'età trascorsa, all'età del dominio nobiliare polacco di vent'anni prima; ma insieme battagliero, perché animato dalla speranza nella insurrezione antirussa e nella riconquista della libertà nazionale. La circostanza che di fatto, al momento della sua stesura, l'insurrezione era già fallita non fa che accrescerne la patina romantica.

Nel romanticismo di Mickiewicz ribolle d'altronde quello spirito rivoluzionario, che lo colloca tra i mentori ideali dell'istintivo ribellismo giovanile di Rosa Luxemburg, ispirato al concetto romantico di 'popolo'. Quanto la tradizione indipendentistica polacca si incardini sull'«eredità romantica» illustrano a fondo gli studi di Andrzej Walicki[21]. Non è senza giustificati motivi che, commentando uno slogan di Engels («La Polonia è [...] posta di fronte alla scelta: o essere rivoluzionaria o perire»)[22], egli addita l'oggettiva convergenza in Polonia tra questione nazionale e rivoluzione. Mickiewicz se ne fa interprete alla stregua

[20] Mi servo qui di seguito dei contributi di J. KLEINER, *La Pologne dans "Pan Tadeusz"*, in *Adam Mickiewicz, 1798-1855*, Gallimard/Unesco, Paris 1955, pp. 157 sgg., e di A. SPROEDE, *"Pan Tadeusz", l'idylle et l'"épopée humanitaire" française. Mickiewicz et la poésie de l'histoire*, in *Adam Mickiewicz. Kontexte und Wirkung*, hrsg. von R. Fieguth, Universitätsverlag Freiburg Schweiz 1999, pp. 53-72.

[21] Cfr. in specie A. WALICKI, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Clarendon Press, Oxford 1982, pp. 74 sgg.: dove si spiega alla lettera, in un punto (p. 337), come «the romantic heritage was so deeply embedded in the Polish political tradition».

[22] *Ibid.*, p. 361 (dall'intervento di F. ENGELS, *Eine polnische Proklamation* [1874], in MEW, cit., XVIII, p. 526).

di un Carlyle progressivo. L'idea di una *leadership* carismatica per il suo paese appare in lui

> una peculiare soluzione dei problemi sorgenti dall'esperienza dell'insurrezione del 1830 per un verso, e dall'interpretazione romantica della storia polacca per l'altro. Per un verso Mickiewicz condivideva in pieno il sentimento prevalente che l'insurrezione fosse stata sconfitta a causa della mancanza di una forte e capace *leadership* personale; per l'altro, egli idealizzava l'antico 'repubblicanesimo' polacco e discordava da quei pensatori dell'Illuminismo polacco e dai loro seguaci contemporanei, che sostenevano che la Polonia era crollata a causa della mancanza di una monarchia ereditaria di tipo occidentale.

Poiché la sveglia degli slavi, secondo Mickiewicz, deve venire dalla Francia, sotto l'impulso di una *leadership* d'altro genere, esemplata sullo spirito militante di Napoleone, ciò – commenta ancora Walicki – non può che significare

> la consapevolezza dell'inseparabilità della causa polacca dalla causa della rivoluzione europea. "Il messianismo polacco, proclamava Mickiewicz, "non deve restare estraneo al movimento europeo, non deve essere indipendente dalla Francia [...] l'intero potere del futuro è in Francia e in nessun altro luogo che in Francia". Così, da un punto di vista *politico*, il messianesimo di Mickiewicz era equivalente all'idea di un'alleanza tra le due più rivoluzionarie nazioni d'Europa – la Francia e la Polonia – più il coinvolgimento rivoluzionario delle nazioni slave oppresse...[23].

Al poeta l'idea del *Pan Tadeusz* viene inizialmente – come racconta in una lettera del dicembre 1832 all'amico Odyniec – sotto forma di un poema bucolico nello stile del goethiano *Hermann und Dorothea*. Con l'ampliamento e le complicazioni successive, le vicende del poema finiscono poi con il dispiegarsi lungo tre filoni diversi: i contrasti d'amore e gelosia suscitati dal ritorno in patria di Tadeusz, la disputa tra le famiglie Soplica e

[23] *Ibid.*, pp. 264-5. La citazione interna che vi fa Walicki viene da A. MICKIEWICZ, *Dzieła*, Warszawa 1955, X, p. 423.

Horeszko riguardo alla proprietà del castello e l'esplodere della questione nazionale. Le vicende private si legano così inestricabilmente alla storia della Polonia. Dal momento in cui l'insurrezione nobiliare diventa il punto di partenza della lotta per l'indipendenza di Polonia e Lituania dalla Russia, il poema assume veste di epopea nazionale: una epopea dove i più alti valori del romanticismo (l'amor di patria, i sentimenti d'amore individuale, il ruolo panico della natura) si fondono con un robusto senso storico alla Walter Scott. Certo storicamente non accade mai, come invece negli ultimi due libri del poema (poi anche nel film di Wajda), che al passaggio per la Lituania delle truppe napoleoniche dirette in Russia, la nobiltà locale sappia sedare i suoi contrasti interni, e lituani e polacchi si uniscano a Napoleone in vista del riscatto nazionale. Si tratta ancora una volta di una ideazione di Mickiewicz, che Sproede, parlando dei tre matrimoni celebrati a chiusura del poema, colloca nel testo così:

> La celebrazione di questo triplice lieto evento sfocia nella liberazione dei contadini. Di seguito Mickiewicz apre il testo all'episodio napoleonico della storia polacca. A questa svolta del poema, come in altre situazioni, si assiste a una dislocazione molto interessante: dapprima è Tadeusz, l'eroe senza prestanza epica, che cede il posto a suo padre Jacek, eroe tenebroso, byroniano pentito, cospiratore e martire, poi, con un rivolgimento ulteriore, il posto centrale di Jacek è preso da Napoleone stesso, il grande assente del poema e tuttavia la sua molla fondamentale[24].

Di conseguenza, precisamente allo stesso modo in cui Hegel tratta *Hermann und Dorothea* da epos modernizzato, a carattere bucolico, idillico, periferico (e Belinskij l'*Onegin*, «romanzo in versi», da «enciclopedia della vita russa»), si può ben trattare il *Pan Tadeusz* «come un'opera intrapresa sì sotto gli auspici dell'idillio, ma il cui orizzonte si amplia fino al punto da inglobare l'eperienza storica di tutta un'epoca». Lungi dall'apparire una vicenda persa nella sua distanza epica, la campagna napoleonica di Russia prefigura, agli occhi dei contemporanei, la disfatta del-

[24] SPROEDE, "*Pan Tadeusz*", cit., p. 55.

l'insurrezione del 1831. Ma Mickiewicz non la descrive come una disfatta.

> In effetti Mickiewicz riferisce gli avvenimenti napoleonici *come se Napoleone potesse ancora spuntarla*. La distanza epica è così trasformata in una sorta di finzione soggettiva: gli avvenimenti di *Pan Tadeusz* hanno luogo in una provincia lituana che persevera nella fiducia in Napoleone, quando invece questa prospettiva, per i lettori polacchi e parigini contemporanei di *Pan Tadeusz*, non è che una storia lontana e superata da gran tempo. Ora Mickiewicz, come Goethe in *Hermann und Dorothea*, giuoca con una tale prospettiva storica superata, adotta il punto di vista della 'periferia' – di una popolazione provinciale tagliata fuori dagli avvenimenti storici – al fine di costruire lo schema temporale della sua opera[25].

Proprio questo è il terreno ideale per il dispiegamento del talento di Wajda. Come egli si rapporti ai classici quando opera da regista teatrale, ce lo spiega lui stesso nell'autobiografia:

> La prima esigenza del mio lavoro in teatro è la scelta di un testo che abbia superato la prova del tempo, che sia divenuto immortale [...]. Io non tocco mai questi testi; non cerco di "migliorarne" le scene; non cambio una parola del dialogo; non li adatto mai [...]. Nelle messe in scena teatrali, il regista deve attenersi fedelmente al testo. I suoi apporti staranno solo entro i confini di una più profonda comprensione dell'intendimento dell'autore: così il suo ruolo è limitato, mentre quello del regista cinematografico è vasto[26].

Lasciamo stare di discutere questa e le successive – difficilmente sostenibili – enunciazioni teoriche di principio (il teatro come «forma d'arte» refrattaria alla «imitazione della vita», che sarebbe invece «essenziale per il cinema»), e concentriamoci solo su quanto qui interessa circa Wajda stesso, il suo atteggiamento verso la messa in scena dei classici. Si capiscono bene, dal suo punto di vista, le simpatie espresse per il "romanticismo" di Mickie-

[25] *Ibid.*, pp. 56-8.

[26] A. WAJDA, *Double Vision: My Life in Film*, Faber and Faber, London-Boston 1989, p. 115 (l'aggiunta che segue in parentesi è a p. 117).

wicz (nella specifica accezione polacca del termine) e per il concetto di "popolo" (prossimo a quello, non meno romanticizzato, di Mazzini). Una volta egli ha occasione di scrivere:

> L'artista polacco si trova sotto l'influsso dominante della tradizione romantica [...]. Mickiewicz, per noi, è un genio [...], un grande polacco. In effetti egli era il cuore e la coscienza della Polonia del XIX secolo [...]. Era come se l'artista romantico polacco trascendesse la sua propria condizione, aiutato in questo dalle circostanze storiche. Egli era più che un autore: era la coscienza, il profeta, una istituzione nazionale, insomma. E questo tanto più per il fatto che la Polonia del XIX secolo non disponeva di vere istituzioni legittime: né potere, né governo, né parlamento, né vita politica, né opinione pubblica che potesse esprimersi normalmente[27].

Di qui tono e carattere della trascrizione filmica di *Pan Tadeusz*. Quel romanticismo così ingombrante e disturbante in tanti altri film di Wajda qui funziona a meraviglia. Se per tono il film suona come uno squillante inno nazionale alla rivolta del "popolo", senza molti paralleli altrove, in quanto trascrizione relativa a un classico del prestigio del testo di Mickiewicz esso ha il carattere tipico dell'adattamento colto, della lettura critica, che si mantiene con grande fedeltà entro l'alveo del dettato originale, pur consentendosi soppressioni e alterazioni e spostamenti di passi: come avviene con i celebri versi del prologo («Lituania, patria mia! tu sei come la salute; ad apprezzarti interamente solo apprende colui che ti ha perduto! Oggi la tua bellezza, in tutto il suo splendore, io veggo e descrivo perché, nell'esilio, mi struggo di te!»), qui messi in bocca a Mickiewicz stesso solo alla fine[28], quando lo sviluppo narrativo è già andato a compimento, come per dar loro più forza, una più giusta enfasi.

Wajda non si innalza sino al livello dell'autonomia e originalità creativa. La sua maestria di interprete, capace di otte-

[27] A. WAJDA, *Préface* a J. FUKSIEWICZ, *Le Cinéma polonais*, Les Éditions du Cerf, Paris 1989, p. 9.

[28] Segnalazione e rilievi, a proposito di questo spostamento, in DI BARTOLOMEO, *"Ojczyzna Moja"*, cit., pp. 180-1; G. MASZKOWSKA, *"Pan Tadeusz" di Andrzej Wajda*, «Carte di cinema», n. 5, estate 2000, p. 119.

nere a tratti effetti grandiosi, consiste in ciò, che – come con il Wyspiański delle *Nozze*, ma qui forse ancora meglio, in forma più organica, meditata, sorvegliata, matura (salvo qualche cedimento in eccesso alla simbologia romantica) – gli riesce di mettere criticamente la sua cultura al servizio del testo. È l'idealità della prospettiva utopica che ne contrassegna l'atmosfera d'insieme. Si notino lo scrupolo, il puntiglio e la finezza con cui Wajda ripete, plasmandoli in immagini, gli espedienti formali utilizzati da Mickiewicz. Violenze guerresche e delicatezza di sentimenti, astio profondo tra ceppi familiari e ariosità degli scorci naturali si congiungono e illuminano reciprocamente, tenuti insieme dal pathos animatore della riscossa nazionale, di continuo presente. Tutti i fattori, tutte le componenti del film cooperano a questa mistione di evocazione nostalgica e spinta alla rivolta: la *camera* mobile, inquieta, come nelle *Nozze*; il cromatismo delle immagini, in analogia con l'altrettanto colta rispondenza alla sensibilità coloristica per la vita della natura già espressa, sulla falsariga di Iwaskiewicz, nelle *Signorine di Wilko*; le sfumature intense, accentuate della recitazione; l'eccellente commento musicale, altrettanto discreto che profondo, affidato a Vojciech Kilar, che aveva già collaborato con Wajda fin dalla *Terra della grande promessa*, e in forma – secondo il regista stesso[29] – non solo fruttuosa ma creativa.

C'è insomma quanto basta per parlare di "trionfo del realismo" nell'accezione di Engels. *Pan Tadeusz* dice più di quanto Wajda stesso voglia. La nobiltà polacca danza nel film la sua ultima danza. Mentre risuonano le note gioiose della *polonaise* di festeggiamento per le nozze di Zosia e Tadeusz, che riconciliano i contrasti tra le famiglie Soplica e Horeszko, e sfila imponente l'armata napoleonica di passaggio, battono in sottofondo, a vero *Leitmotiv* ammonitore, i tamburi della rivoluzione, come nei pensieri e sentimenti che la presenza dell'imperatore suscita al giovane Heine del *Livre Le Grand* («il mio cuore rullava la marcia generale») o come nei versi delle sue *Zeitgedichte*:

[29] WAJDA, *Double Vision*, cit., p. 114.

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht
....
Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommelnd immer voran...

[Batti il tamburo senza paura.../ Sveglia dal sonno la gente/ Batti la sveglia con giovanile ardore/ Marcia sempre avanti battendo il tamburo...]

Significativo che venga spontanea l'evocazione della cultura classica. Nonostante l'apparente contrasto delle situazioni rappresentate, festosa l'una, tragica l'altra, possono trovarsi analogie di questo finale con il finale dell'*Egmont* di Goethe (denso altrettanto, nella tragedia, di speranze): salvo la differenza, rispetto a Goethe, che le vicende, le attese, gli esempi, i modelli di comportamento sono tratti qui direttamente dalla storia nazionale.

Locandina di uno dei tanti esempi, celebratissimo dalla critica, della deriva di Hollywood a fine secolo.

XXX

LE MANIPOLAZIONI FILMICHE DEL GUSTO

Se ora, concludendo, ci interroghiamo su quale sia nel mondo lo *status* del cinema a fine secolo, la risposta deve suonare pressappoco così: difficile immaginarsi qualcosa di più desolante. Il panorama appare tetro oltre ogni dire. Tutti gli spazi si restringono o si chiudono; siamo di fronte ovunque a una situazione di stallo. Dopo l'89 i paesi già socialisti scompaiono praticamente dal giro, almeno dal giro che per la storia conta (si ricordino solo le amare constatazioni di Chuciev, riferite sopra); il loro cinema perde ogni mordente e, con esso, ogni attrattiva. Hollywood, che non lasciava più speranze già da decenni, mostra ora solo più la sua *facies hippocratica*. Neanche dall'estremo Oriente giungono più 'voci' di prestigio come un tempo. Del tutto fuori luogo mi sembrano le facili aperture di credito, da parte della critica, verso cinematografie come quelle di Taiwan o di Hong-Kong o della Corea del Sud, dominate (salvo casi rarissimi, anch'essi molto dubbi, frutto di sopravvalutazioni e gonfiamenti evidenti) da un penoso americanismo d'accatto, non meritevole nemmeno della più distratta attenzione. Le poche 'voci' orientali ancora risonanti nella pubblicistica, strombazzate con fracasso per ogni dove, come quelle dei sudcoreani Im Kwon-taek e Kim Ki-duk, del giapponese Takeshi Kitano, del taiwanese Hou Hsiao-hsien, del cinese (di Hong Kong) Wong Kar-wai, non hanno di originale se non l'artificio, con punte che in Wong richiamano il melodramma del cinema cinese premaoista e giungono talora sino al limite del fumetto. (Che una Mostra già d'arte come quella veneziana, madrina in anni lontani dell'Oriente di Satyajit Ray, Mizoguchi, Kurosawa, sanzioni con inviti, riconoscimenti e osanna della

stampa d'ogni colore, l'Oriente globalizzato e bastardo di oggi, è solo una prova in più della sua decadenza irreversibile.)

Passi avanti in direzione di una crescita organica va compiendo semmai il cinema della Repubblica islamica dell'Iran dopo la rivoluzione khomeinista (1979). Qualche suo autore si è già imposto con successo su scala mondiale, in prima fila Abbas Kiarostami. Commisurando il fenomeno al quadro del Novecento, restiamo entro l'ambito dei primi passi di una cinematografia tecnicamente in fase di ristrutturazione, socialmente in fase attendista, interlocutoria. L'attendismo nasce dalla circostanza che su di essa gravano pesanti restrizioni censorie d'ordine istituzionale e religioso, tali da condizionare già alla radice – soggettivamente e oggettivamente – l'ambito delle scelte tematiche, degli ambienti, dei personaggi messi a fuoco: la periferia o la campagna piuttosto che il brulichio della vita cittadina, l'artigianato piuttosto che le cerchie professionali, le classi subalterne (ma non il proletariato) piuttosto che la classe media o l'*élite* dirigenziale, l'infanzia o l'adolescenza piuttosto che il mondo adulto. Ben comprensibile e giusto, naturalmente, che un paese in corso di rinnovamento guardi con favore non alieno da grandi speranze alle componenti più ingenue, più elementari, più periferiche del suo nuovo assetto sociale, in specie alle potenzialità racchiuse nelle generazioni più giovani. Ma sia consentito qui il parallelo con un'altra rinascita sopra esaminata, quella della Germania democratica del secondo dopoguerra: se nei film tedesco-orientali del periodo 1945-49 la presenza influente della gioventù configura un aspetto progressivo della battaglia ideologica in corso, incentrata sopra le parole d'ordine dei conti col passato (*Vergangenheitsbewältigung*) e del processo di ricostruzione (*Wiederaufbau*)[1], l'orientamento a dominanza periferico-giovanile del cinema dell'Iran postrivoluzionario appare piuttosto come un *escamotage* architettato ad arte per eludere o aggirare i

[1] Cfr. J. FISHER, *Who's Watching the Rubble-Kids? Youth, Pedagogy, and Politics in Early DEFA Films*, «New German Critique», n. 82, 2001, p. 93: «In a great number of DEFA films between 1945 and 1949, youth figures as a key aspect of the *Vergangenheitsbewältigung* and *Wiederaufbau*, suggesting youth's symbolically central place in the immediate postwar historical and cultural context».

complessi problemi sociali e strutturali di sviluppo del paese, incluso quello – sempre molto delicato per il mondo mussulmano – dei rapporti tra i sessi, che pure già talora balugina all'orizzonte e il cinema lascia che si affacci con prudenza almeno nel privato.

Tutto sommato, come si vede, un Oriente ridotto a poca cosa. Ma sono forse migliori le sorti del cinema a Occidente? sono più rosee le sue prospettive? In giuoco non sta solo quanto avviene a Hollywood. Di gran lunga peggio è che il tracollo del cinema di Hollywood coinvolge anche molte cinematografie europee e tutte quelle situate alla periferia del suo impero. Nella impossibilità di una analisi in dettaglio, riassumo qui di seguito considerazioni di carattere generale, utili, spero, sia per abbracciare in un solo sguardo l'arco della parabola descritta dal cinema nel corso del Novecento, sia per inquadrarne criticamente i segmenti ultimi, la sua sconsolante deriva attuale.

Sappiamo già bene come, molto più e molto più a fondo di tutte le altre arti, il cinema sia stato accompagnato lungo la sua storia da fenomeni di commercializzazione, che ne hanno invaso il campo fino al punto da distorcerne l'essenza, da oscurare la sua linea di sviluppo artistico e tutta la gamma delle sue conquiste espressive. La ragione ultima di questa circostanza va ricercata nel processo che ne ha innescato e consentito la genesi: nella sua derivazione dall'industria capitalistica, nella indispensabilità di capitali per la sua stessa esistenza. (Solo l'architettura, tra le arti, gli può essere posta a fianco da questo lato.) Come tutte le storie del cinema illustrano a profusione, i grandi gruppi monopolistici, i grandi organismi finanziari, la grande industria in genere si impadroniscono del cinema pressoché da subito, creando apposite compagnie di produzione, e fin da subito lavorano per questa via alla trasformazione dei film in prodotti di smercio. Le battaglie tanto faticosamente combattute dagli autori ai primordi in vista della creazione di un linguaggio filmico autonomo si sono venute svolgendo sempre al di fuori, e il più delle volte contro, le strutture industriali create dalla produzione. Manca qui ogni convergenza socialmente mediata di interessi; tra produttori e registi non si dà né potrebbe darsi, stante il meccanismo di funzionamento delle leggi capitalistiche, nulla

di neanche indirettamente e lontanamente paragonabile a quel rapporto che va sotto il nome di "incarico sociale", e che – lo si sa bene – segna così a fondo la storia delle altre arti; non a caso il *patronage* svolge in essa una parte di primo piano. Naturalmente resta pur sempre vero, qui come ovunque, che la grande arte decisa a battersi per i propri ideali e i propri obbiettivi sa farsi strada, salvaguardando il suo statuto di arte, anche nelle circostanze più sfavorevoli; ma la sfavorevolezza delle circostanze agisce qui da fattore condizionante primario, dominante sul resto. La storia della creatività artistica del cinema va quindi studiata con il supplementare accorgimento di tenere sempre ben separato in essa ciò che pertiene esclusivamente all'industria e al mercato da ciò che pertiene invece – dove e nei limiti entro cui riesce ai registi di ottenere che pertenga – al lato autenticamente creativo, e che consente che il prodotto filmico si elevi al livello dell'arte.

Queste osservazioni valgono per il cinema in generale. Tanto più però esse hanno motivo di valere dacché la produzione cinematografica è entrata in una sfera quasi universalmente dominata dalla manipolazione industriale del gusto. Si possono seguire senza difficoltà lungo la storia i tempi e i modi di questa soverchiante prevaricazione dell'industria nel cinema. Almeno dopo la fine della sua fase pionieristica, ciò ha importato e significato per esso forme sempre più cogenti di pressioni dall'esterno, un disegno di manipolazione generalizzato. Ci si sbaglierebbe per altro considerando la manipolazione alla stregua di un fenomeno indifferenziato, di uno *status* fisso. Essa è piuttosto un processo, con fasi e caratteristiche le cui determinazioni qualitative mutano nel tempo come nello spazio. Essenziali sono le forme in cui la manipolazione si manifesta. Ideata perché agisca in parallelo sul prodotto (il film) e sul suo consumatore (il pubblico), essa presuppone la creazione di prodotti standardizzati e mercificati, che siano capaci di rispondere ai bisogni del consumatore, cioè di venire incontro ai gusti del pubblico. Rientra pertanto negli slogan produttivi dell'industria la demagogia dell'asserto che il gusto del pubblico abbia a farla da istanza dirimente, assicurandosi la priorità su ogni altra istanza, compresa la creativa.

Ora non c'è dubbio che si tratta solo di demagogia. Né i bisogni né i sensi dell'uomo esistono per natura, come fossero già lì da sempre; entrambi sono il risultato di un processo, maturano con lo sviluppo. Parlando dello sviluppo storico del senso artistico, Marx lo chiarisce diffusamente nel terzo dei suoi celebri manoscritti del 1844:

> È soltanto mediante la dispiegata ricchezza oggettiva dell'ente umano che vengono in parte sviluppati, in parte prodotti la ricchezza della soggettiva *umana* sensibilità, un orecchio musicale, un occhio per la bellezza della forma, in *sensi* capaci di fruizioni umane, sensi che si affermano quali *umane* forze essenziali. Giacché non solo i cinque sensi, ma anche i sensi detti spirituali, la sensibilità pratica (la volontà, l'amore ecc.), in una parola, la *umana* sensibilità, l'umanità dei sensi, c'è soltanto mediante l'esistenza del *suo* oggetto, mediante la natura *umanizzata* [...]. Dunque, si richiede l'oggettivazione dell'ente umano, e sotto l'aspetto teorico e sotto quello pratico, tanto per rendere *umani* i *sensi* dell'uomo quanto per creare la *sensibilità umana* corrispondente all'intera ricchezza dell'ente umano e naturale[2].

Altrettanto accade con i bisogni. La produzione, che nasce da essi, è a sua volta produttrice di bisogni nuovi. Non si limita a procurare un oggetto al consumo, ma gli dà anche «la sua determinatezza, il suo carattere, il suo *finish*», «producendo come bisogno nel consumatore i prodotti che essa ha originariamente creati come oggetti». Chiarissime, di nuovo, le parole della introduzione di Marx ai *Grundrisse*:

> La produzione fornisce non solo un materiale al bisogno, ma anche un bisogno al materiale. Quando il consumo emerge dalla sua immediatezza e dalla sua prima rozzezza naturale [...] esso stesso come propensione è mediato dall'oggetto. Il bisogno che esso ne avverte è creato dalla percezione dell'oggetto stesso. L'oggetto artistico – e allo stesso modo qualsiasi altro prodotto – crea un pubblico

---

[2] K. MARX, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in MARX-ENGELS, *Werke*, cit., Ergänzungsband, Erster Theil, pp. 541-2 (trad. in *Opere*, Editori Riuniti, Roma 1972 sgg., III, p. 329).

sensibile all'arte e capace di godimento estetico. La produzione produce perciò non soltanto un oggetto per il soggetto, ma anche un soggetto per l'oggetto[3].

Se le cose stanno così, se è (anche) l'oggetto prodotto – il prodotto filmico – a mediare la propensione dello spettatore, allora il richiamo al gusto del pubblico come giustificativo della corrività della produzione funge solo da pretesto demagogico, dietro a cui si nascondono in realtà gli orientamenti, gli interessi, gli obbiettivi, i fini ecc. dell'apparato industriale: l'imposizione dall'alto di certi filoni e generi filmici, di una merce standardizzata. Grave al massimo, e sconsolante, imperdonabile, considero questo: che la deriva faccia leva sull'avallo e il sostegno aperto della stragrande maggioranza della critica. Quella critica che discetta compunta e compiaciuta, esaltandosi, della *screwball comedy*, della "commedia all'italiana", del *new horror*, del cinema dei mostri o delle guerre stellari, del nostrano western in caricatura e via andando, – quella critica non conosce evidentemente il suo mestiere o, diciamo meglio, lo perverte. Essa fa il contrario di quello che dovrebbe fare: anziché valorizzare criticamente i valori, combattendo e resistendo contro l'avanzata dei disvalori, spaccia quelli per questi e così li promuove, favorendo senza critica la deriva del postmoderno; anziché dispensare ammonimenti, fornire istruzioni, mettere in guardia il pubblico dall'universo filmico manipolato, vi si adegua e vi si integra e vi si muove a pieno agio: peggio, accoltolo con benevolenza, si crede in dovere di reclamizzarlo e di rilanciarlo ulteriormente.

Qui si vede bene quali e quante responsabilità porti la critica; qui si toccano con mano i disastri provocati per un verso dalla sua complicità, per l'altro dalla sua sprovvedutezza estetica. L'assenza o la trascuranza di categorie estetiche adeguate, l'incapacità di chiarire esteticamente il concetto di 'genere', la continua confusione tra tecnica e forma lasciano campo libero alle farneticazioni più incontrollate, le quali – proprio perché ormai

[3] Dall'*Einleitung* ai *Grundrisse*, in MARX-ENGELS, *Werke*, cit., XLII, p. 27 (trad., I, p. 16).

senza controllo – spaziano per l'intera estensione del campo, producendo equivoci a ripetizione, concatenati tra loro. La cinefilia favorisce il culto del linguaggio 'libero', nel senso di arbitrario; l'arbitrio linguistico va a caccia di innovazioni tecniche ovunque possibile, crogiolandovisi dentro con l'illusione di sperimentarvi un *novum* di chissà quale portata (ciò che in estetica è un assurdo); l'esasperata celebrazione del tecnicismo trapassa, a sua volta, in qualcosa di prossimo al mito di un genere inedito, il cinema degli "effetti speciali" (proprio gli effetti peggiori prodotti dalla tecnica); e l'insieme di tutti questi fenomeni, spacciati per novità, rischiano seriamente il paradosso di provocare una retrocessione del cinema a ciò che di fatto esso era ai primordi, uno spettacolo da baraccone. Se in apertura della sua *Storia delle teoriche del film* Guido Aristarco ricordava il disdegno di tanti intellettuali del primo Novecento, da Proust a Chesterton, da Duhamel a Bacchelli, per il cinema dei pionieri (un «divertimento da iloti», nella formula di Duhamel)[4], oggi si è giunti a un punto di involuzione tale che la storica battaglia per il riconoscimento dell'arte del cinema inverte la direzione di marcia e che, con il plauso della critica, il cinema da arte viene di nuovo declassato a baracconesca – certo ora ben più raffinata e sofisticata – "fiera delle meraviglie".

È ovvio che, chiamando in causa la responsabilità della critica, punto il dito non solo sulla critica spicciola, sulla pubblicistica, ma anche sulla storiografia qualificata. Dopo l'ingresso del cinema nelle università si era creduto e sperato per qualche tempo in un innalzamento generale del livello di cultura del settore. Purtroppo è apparso presto vero il contrario: che cioè nel nuovo *status* non la pubblicistica si innalza di livello, ma la storiografia (che dovrebbe essere) qualificata, la critica accademica, scende al livello della pubblicistica, ricalcandone e ratificandone la prassi in veste pseudocolta. Quanto più essa si raffina accademicamente, tanto più lo strumentario accademico, usato scriteriatamente, viene posto al servizio di confusioni e distorsioni, e i paradigmi estetici più alla moda entrano in giuoco quali stru-

[4] Cfr. ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, cit., pp. 67-8.

menti (pretesti) per la nobilitazione dell'informe. Proprio come un tempo il formalismo e il tecnicismo specialistico, proiettati alla ricerca dello "specifico filmico", così oggi la terminologia strutturalistica e poststrutturalistica, le scimmiottature pseudolinguistiche, i vezzi semiologici o psicoanalitici o lacaniani, il gusto per il decostruzionismo o per la narratologia francese, l'heideggerismo in caricatura fanno spesso da paravento, nella critica, alla mancanza di un saldo retroterra culturale; dietro lo smalto del suo frasario aggiornato (quand'anche non solo orecchiato o impiegato a sproposito), si annidano altrettanto spesso superficialità e incultura.

Conseguenza non ultima, inevitabile, delle ristrettezze teoriche entro cui si muovono la storiografia e la critica del cinema è proprio ciò che si additava sopra a epicentro del fenomeno della manipolazione: la deriva verso l'affossamento dei valori. Molteplici forze spingono in questa direzione. Anzitutto le ripetute incursioni che la critica, andando a rimorchio o subendo il fascino della psicologia statunitense e della psicoanalisi, compie nell'ambito del cosiddetto "immaginario collettivo". Qui le mistificazioni e le mitizzazioni acritiche sono all'ordine del giorno: si va dai casi montati ad arte (il caso Hitchcock, il caso Wenders ecc.) fino all'imbellimento *cult* del cinema di intrattenimento. L'immaginario viene imbracciato come una sorta di *passe-partout* giustificativo di ogni sorta di delirio e orrore estetico, a scorno dei valori. Contro la sua invadenza, non ci sono valori che tengano; l'assiologia non dispone di adeguate armi di resistenza e di difesa. Mai naturalmente che si indaghi circa il retroterra, le matrici, le fonti storico-sociali da cui scaturisce la massa di sentimenti e di rappresentazioni attive, non puramente subite o mitiche, di quell'immaginario. Senza fare alcun conto degli effetti indotti dalla pratica della manipolazione, ci si limita all'assunzione e al riconoscimento del fenomeno in sé e per sé, giustificandolo – anzi dandogli uno spazio spropositato, spacciandolo per un valore esso stesso – con il pretesto della sua rispondenza alle leggi della "psicologia collettiva"; mentre le circostanze storiche che ne condizionano la genesi, l'influenza decisiva che hanno su di esso la storia, la tradizione, l'economia, i rapporti sociali, i contrasti di classe ecc. vengono metodologicamente trascurati o

messi da parte o anche esclusi in via pregiudiziale da ogni riflessione sull'argomento.

In secondo luogo l'assiologia inciampa nel dominio sempre più generalizzato dell'agnosticismo estetico. Anche qui, dal basso di una pubblicistica settoriale spesso di infimo ordine, schiava della moda fino al parossismo, il contraccolpo provocato dalla crisi dei valori, dalla scelta di campo per il postmoderno, dall'ideologia della deideologizzazione, si trasmette per gradi verso l'alto, fino a investire le sfere più elevate dell'indagine critica. Così non sono più ormai solo le rivistucole da strapazzo o i fogli cineclubisti o i gruppuscoli di fanatici dei *cult-movies*, ma esponenti di primo piano della critica, con la fama di maestri, che, indifesi e corrivi verso i propagandisti della manipolazione, si fanno travolgere dall'andazzo filmologico oltranzista. Anche costoro vengono accusando una curvatura in senso sempre più accentuatamente agnostico delle loro teorie estetiche e vengono esercitando una forma di critica corrispondente in pieno a questo agnosticismo: cioè a dire, senza metodo, senza princìpi, sbriciolata al massimo, totalmente incline all'improvvisazione e all'aneddotica spicciola, e, quel che è peggio, pronta alla svendita: poiché la nuova parola d'ordine impone che, comunque tiri il vento, bisogna inserirsi, mostrarsi *à la page*, sfruttare il plauso della moda, stare sempre a galla, mutare a comando il brutto in bello e viceversa, con buona pace dei valori (anche di quelli eventualmente già riconosciuti per tali in precedenza). Particolarmente deleteri, nefasti, – ritengo – i lasciti teorici della tendenza a carattere strutturalistico, che si sono venuti cristallizzando e sedimentando nel tempo anche molto al di là della capacità di tenuta della tendenza stessa. Poiché sta nell'essenza dello strutturalismo che esso concentri il suo interesse non sull'oggetto, ma sul modo di scandagliarlo, sulla griglia strutturale che lo passa al vaglio, ne deriva una pressoché totale indipendenza e indifferenza del metodo verso il suo proprio contenuto. Le qualità dell'oggetto non hanno per il metodo rilievo alcuno; il *new horror* o la "commedia all'italiana", poniamo, hanno da essere affrontati con la stessa seriosità e puntigliosità metodologica di Ejzenštejn, e vengono così implicitamente elevati alla stessa dignità culturale. Persino l'elenco del telefono po-

trebbe pensarsi, al limite, come adeguato oggetto di analisi strutturale.

Non occorre certo qui una fenomenologia dettagliata dei risultati della manipolazione postmoderna del gusto in campo filmico. I suoi risultati sono del resto sotto gli occhi di tutti. Anche volendo restare solo sul terreno estetico (senza cioè invadere l'ambito sociologico, che ci ammaestrerebbe a dovere circa lo *share* dei disastri attuali sul mercato delle comunicazioni di massa), salta agli occhi di tutti come dalla manipolazione il cinema stia subendo contraccolpi capaci di stravolgerne la fisionomia. Ne cito due soltanto, tra i più palesi e impressionanti: il progressivo ottundimento o la cancellazione o la scomparsa, salvo casi isolati, di quel che fin qui restava ancora dei tratti e caratteri più propri delle diverse cinematografie nazionali, indotte al vano tentativo di far fronte, respingere o almeno contenere l'offensiva della concorrenza di Hollywood scendendo – ma con mezzi del tutto inadeguati – sul suo stesso terreno operativo, sfruttando i suoi stessi filoni di mercato (film a grande spettacolo, uso di "effetti speciali", o, detto più brevemente: standardizzazione commerciale generalizzata del prodotto filmico); e in parallelo, come epifenomeno del fenomeno di questo cosmopolitismo forzato, esemplato su Hollywood, il crollo verticale dell'interesse per il linguaggio, dove l'anonimia delle immagini, tanto più deprivate di qualità e connotazioni personali quanto più 'sparate', reboanti, cromaticamente rutilanti, le va rendendo ormai di fatto indistinguibili dalla pubblicità.

INDICE DEI FILM

INDICE DEI NOMI

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2006
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FNO - FIRENZE

SAGGI

1. Angela Marchese, *Manzoni in Purgatorio.*
2. *Saggi sull'opera di Erich Fromm.* A cura di Pier Lorenzo Eletti.
3. Roberto Gusmani, *Saggi sull'interferenza linguistica.*
4. Gianni Spera, *Significati e poetiche della narrativa italiana. Fra romanticismo e idealismo.*
5. Cristiano Camporesi, *Max Müller: la malattia del linguaggio e la malattia del pensiero.*
6. Marino Alberto Balducci, *La morte di Re Carnevale. Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti.*
7. Mauro Visentin, *Le categorie e la realtà. Saggi su Luigi Scaravelli.*
8. Oreste Macrí, *Tommaso Landolfi. Narratore poeta critico artefice della lingua.*
9. AA.VV., *Carlo Betocchi, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 30-31 ottobre 1987).* A cura di Luigina Stefani.
10. Rodolfo de Mattei, *La Musa autobiografica.*
11. Paolo Orvieto - Mario Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia.*
12. Hervé A. Cavallera, *L'immagine allo specchio. Il problema della natura del reale dopo l'attualismo.*
13. Costantino Tsatsos, *Dialoghi al monastero.*
14. Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano.*
15. Luigi Fontanella, *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano.*
16. Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715.*
17. Sergio Romagnoli, *Per una storia della critica letteraria. Dal De Sanctis al Novecento.*
18. Thomas Crump, *L'antropologia dei numeri.*
19. Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della Scuola siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi.*
20. Emilio Marozzi - Francesco Mari - Elisabetta Bertol, *Le piante magiche. Viaggio nel fantastico mondo delle droghe vegetali.*
21. Carlo M. Fiorentino, *All'ombra di Pietro. La Chiesa Cattolica e lo spionaggio fascista in Vaticano 1929-1939.*
22. AA. VV., *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti.*
23. Alice Ricciardi von Platen, *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente.* A cura di Cosimo Marco Mazzoni. Traduzione di Marta Graziadei.
24. Dino Frescobaldi, *Con gli occhi degli altri. Pregi e difetti del proprio paese nell'esperienza di un inviato speciale.*
25. *Poesia. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica.* A cura di Mirella Branca e Pietro Clemente.
26. *Sakuteiki. Annotazioni sulla composizione dei giardini.* A cura di Paola Di Felice. Prefazione e foto di Fosco Maraini.
27. *Per Margherita Guidacci. Atti delle Giornate di Studio.* A cura di Margherita Ghilardi.
28. Luigi Lombardi Vallauri, *Nera luce. Saggio su cattolicesimo e apofatismo.*
29. Pietro Del Re, *Fratello orso, sorella aquila.* Presentazione di Enrico Alleva, illustrazioni di Alessandra Guglielmetti.
30. Francesco Mari - Elisabetta Bertol, *Veleni. Intrighi e delitti nei secoli.* Presentazione di Maria Montagna.
31. Andrea Sani, *Il cinema tra storia e filosofia.*
32. Roberto Ridolfi, *Poesie in prosa. Scritti letterari di una vita.* Introduzione di Mario Martelli. Bibliografia sommaria a cura di Roberto Mascagni.
33. Roberto Maestro, *Storie di case.*
34. Ettore Vittorini, *Isole dimenticate. Il Dodecaneso da Giolitti al massacro del 1943.* Introduzione di Gino Manicone.
35. Renzo Cassigoli, *Le memoria e il dubbio. Postfazione.* Dialogo con Sergio Givone.
36. Umberto Buscioni - Adolfo Natalini, *Un epistolario dell'anima. Lettere 1991 - 2002.* A cura di Vittorio Santoianni. Con una postfazione di Piero Buscioni.
37. Marco Vannini, *La morte dell'anima. Dalla mistica alla psicologia.*
38. *Prezzolini e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi.* A cura di Cosimo Ceccuti.
39. Ian Littlewood, *Climi bollenti. Viaggi e sesso dai giorni del Grand Tour.* Traduzione di Navid Carucci.
40. Marino Alberto Balducci, *Classicismo Dantesco. Miti e simbo-*

li della morte e della vita nella Divina Commedia (II edizione). Prefazione di Sergio Moravia.

41. Anne Nivat, *La Casa alta*. Traduzione di Maria Serena Palieri.
42. Riccardo Diolaiuti, *Giuseppe Giusti e la genesi del federalismo toscano. Analisi storico-politica sulla nascita dell'idea di nazione*.
43. Riccardo Mariani, *Il libro della città. Dalla città di rifugio alla città felice*.
44. *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*. A cura di Matteo Galli.
45. Anne Brunswic, *Benvenuti in Palestina*.
46. *Firenze e il (Neo-)Umanesimo. Arte, cultura, comunicazione multimediale all'alba del terzo millennio*. A cura di Sergio Moravia.
47. Enrico Ciantelli, *Lo Specchio*.
48. Paolo Paoletti, *Il delitto Gentile*.
49. Luigi Mascilli Migliorini, *L'Italia dell'Italia*.
50. Marco Vannini, *Tesi per una riforma religiosa*.
51. Roberto de Mattei, *De Europa. Tra radici cristiane e sogni postmoderni*.
52. Marino Alberto Balducci, *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*.
53. Guido Oldrini, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*.